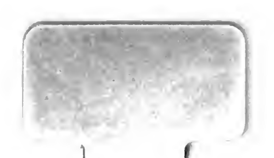
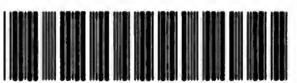
DIE CHORISCHE TECHNIK DES EURIPIDES

Richard Arnoldt









DIE
CHORISCHE TECHNIK
DES
EURIPIDES.

DIE

CHORISCHE TECHNIK

DES

EURIPIDES

DARGESTELLT

VON

RICHARD ARNOLDT.

HALLE,
VERLAG VON RICHARD MÜHLMANN.
1878.



DEM

UNVERGESSLICHEN ANDENKEN

FRIEDRICH RITSCHLS

GEWIDMET.

Vorwort.

> Ita enim sunt res humanae, ut nihil inveniatur, quod omnibus numeris perfectum sit, summaque laus, quam adipisci quis possit, haec sit non turpiter errasse.
>
> Gottfried Hermann.

Als ich mit meinem Versuche über die chorische Technik des Aristophanes vor die Oeffentlichkeit trat, durfte ich kaum einer so nachsichtigen und anerkennenden Aufnahme zu begegnen hoffen, wie sie mir in Wirklichkeit von allen Seiten zu Theil wurde. Nicht nur haben Männer wie Wilh. Christ und Heinr. Schmidt, wie N. Wecklein und O. Hense sich mit meinem Unternehmen und meiner Untersuchungsmethode bei verschiedenen Gelegenheiten in allem wesentlichen einverstanden erklärt, nicht nur mahnten meine verehrten Lehrer Carl Lehrs und Friedrich Ritschl, der eine in liebevoller nie ruhender mündlicher, der andere durch energische briefliche Aufmunterung mich in der eingeschlagenen Richtung fortzuschreiten: mir war auch das seltene Glück beschieden durch jenes Buch aus einem litterarischen Gegner einen rüstigen Mitforscher und, was mehr sagen will, einen treuen Freund zu gewinnen. Wie sehr mein lieber Freund Christian Muff in Halle sich um das zu Stande kommen und den Abschluss der vorliegenden Arbeit bis zum letzten Augenblicke, bis zu dem letzten Buchstaben, den er mir corrigiren half, verdient gemacht hat, das empfinde ich in einem dankbaren Herzen.

Dieses grosse Vertrauen, das ich in mich gesetzt sah, liess ich mir einen Sporn sein bei der Ausarbeitung der Euri-

pideischen Chortechnik mit der äussersten Vorsicht zu verfahren. Und hier begegnete mir etwas wunderbares. Während ich es gerade gewesen war, der die Annahme chorischen Einzelgesanges in grösserem Umfange als bisher zur Geltung zu bringen suchte, beschlich mich immer deutlicher das Gefühl, dass von meinen Mitforschern, unter denen ich besonders Muff und Hense nenne, nach dieser Seite hin zu weit gegangen werde. So kann ich, um nur einen wichtigen Punkt herauszuheben, die Darstellung des Sophokleischen Stasimons durch Halbchöre oder andere Chortheile, welche in Uebereinstimmung Muff und Hense annehmen, nur für höchst unwahrscheinlich, ja unmöglich ansehen: namentlich Henses Aufstellungen in dessen kleiner, übrigens mit vielem Geschick und grosser Kraft der Intuition verfassten Schrift über den Chor des Sophokles vermag ich in vielen Fällen absolut nicht mehr zu folgen. Ich betrachte es als meine nächste Aufgabe durch eine zwischen der chorischen Technik des Euripides und der des Sophokles anzustellende Vergleichung auf diese, wie auch noch auf manche andere Frage näher einzugehen.

Bei Vorführung der Stücke des Euripides habe ich mich an ihre chronologische Aufeinanderfolge gehalten, soweit dieselbe durch die Untersuchungen Zirndorfers, W. Dindorfs, Bernhardys u. A. festgestellt ist. Den Schluss macht immer das Satyrdrama und der unechte Rhesus. Wie sehr es mich auch bisweilen diese chronologische Frage wieder aufzunehmen drängte, so habe ich doch hier mich weder auf sie, noch auf andere nahe liegende Fragen, die noch ihrer Erledigung entgegensehen, eingelassen. Auch textkritische Probleme berühre ich nur dann, wenn sie nicht zu umgehen waren und mit der chorischen Frage unmittelbar zusammenhängen. Ich bin der Ansicht, dass hier, wo es sich darum handelt zum ersten Mal eine einigermassen sichere Grundlage zu schaffen, die Sache durch eine möglichst reine Behandlung der einen Frage nur gewinnen, durch Einmischung fremdartiger Elemente nur verlieren kann.

Im übrigen habe ich den freundlichen Leser nur noch auf einiges äusserliche aufmerksam zu machen. Ueberall, wo nicht etwas anderes ausdrücklich bemerkt ist, lege ich den

Text Kirchhoffs, und zwar den seiner grösseren Ausgabe v. J. 1855 (Berlin, Georg Reimer) zu Grunde. Ihm schliesse ich mich auch in der Bezeichnung der Handschriften und in der Verszählung durchweg an; nur wenn ich eine Note aus einer Specialausgabe anführe, citire ich sie, um die Auffindung zu erleichtern, nach der Zählung des betreffenden Herausgebers.

Möchte meine Arbeit von kundigen Forschern des Andenkens des grossen Todten nicht ganz unwürdig befunden werden!

Königsberg i. Pr., im September 1877.

Richard Arnoldt.

Uebersicht des Inhalts.

Erstes Capitel.

Die Gliederung der Euripideischen Tragödien.

Wer über die Vortragsweise irgend eines Chorikons bei einem altgriechischen Dramatiker urtheilen will, der muss sich zunächst über die Bedeutung desselben innerhalb der chorischen Technik des Dichters klar geworden sein: er muss mit ganzer Bestimmtheit wissen, ob ihm in dem betreffenden Chorliede eine Parodos, ein Stasimon, ein Kommos, ein Wechselgesang des Chors u. s. w. vorliegt. Denn einerseits begründet der verschiedene Charakter und die verschiedene Bestimmung der Chorpartien schon ganz im allgemeinen und an und für sich auch eine Verschiedenheit in der Ausführung; andererseits macht es die Beschaffenheit der antiken Theatereinrichtungen von vorn herein im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wiederum in jeder einzelnen Tragödie oder Komödie die Gesänge der gleichen Klasse nach Grundton und Darstellungsart gleichartig und übereinstimmend angelegt worden seien. Auf die grosse Wichtigkeit des gemeinsamen Charakters der Chorika für die Angabe ihrer scenischen Darstellung wies ich bereits in meiner Schrift über die Chorpartien bei Aristophanes S. 174 rücksichtlich der Stasima des Komikers mit folgenden Worten hin: „Wie die Darstellung der Parabase eine typische, überall sich gleich bleibende war, gerade so stereotyp musste die äussere Ausführung des Stasimons sein. Der Grund für beides ist genau derselbe und liegt im innersten Wesen des antiken Dramas und Theaters. Da demselben Vorhang und Zwischenpause fremd waren, so konnte das zuhörende, aus allen Bildungsstufen zusammengesetzte Publikum nur dann die Gliederung des gespielten Dramas erkennen und seine Disposition übersehen, wenn die aus Chorvorträgen gebildeten

Anhaltepunkte eine feste, unabänderlich gleiche scenische Gestaltung zeigten und sich durch sie von den übrigen Leistungen des Chors deutlich unterschieden." Die hier aufgestellte Forderung betont auch Christ, wenn er nach Aufzählung der Theile des griechischen Dramas die Bemerkung hinzufügt Metrik der Griechen und Römer S. 643 f.: „Wenn nun aber überhaupt das Drama in die bezeichneten Theile zerfiel, so hing dieses mit dem Wechsel der Vortragsweise und der Aenderung der Stimmung zusammen. Daneben forderte aber die Einheit des Kunstwerks, dass die verschiedenen Gesänge einer Tragödie oder Komödie wiederum in einer gewissen Gleichheit des Tons zusammenstimmten. Dieses auch aus der Uebereinstimmung der metrischen Form nachzuweisen ist eine der höheren Aufgaben der Exegese." Freilich denkt Christ an jener Stelle offenbar nicht sowohl an die Uebereinstimmung der zu einer und derselben Gattung gehörigen Chorlieder, als vielmehr an die Compositionseinheit aller in demselben Drama zu einem ganzen vereinigten Lieder überhaupt; aber dieser Gedanke involvirt zugleich jenen: wer diese Forderung als berechtigt zugesteht, wird jene gern als nothwendig und unumgänglich zugeben. Und wir dürfen weiter gehen und behaupten, auch ein griechischer Tragiker habe seiner Individualität und persönlichen Neigung soweit Raum gegeben, dass er nicht nur in einer Tragödie, sondern in der Mehrzahl seiner Schöpfungen die gleichartigen Chorika übereinstimmend behandelte. Und wieder gerade bei Euripides wird diese Voraussetzung mehr Berechtigung haben als bei irgend einem andern, weil er seinen Ruhm keineswegs darin setzte, die von seinen grossen Vorgängern überkommene Technik des Chors selbständig weiter zu bilden. Ihm war sie vielmehr schon ein „lästiges Herkommen," ein „aufgeerbtes Inventarstück" (Goethe an Zelter I. S. 69), mit dem er sich so gut es anging abzufinden suchte, um seinerseits für die Charakterdarstellung, auf die er alles Gewicht legte, einen um so weiteren Spielraum zu gewinnen. Was lag also für ihn näher als diejenigen Partien des Chors, welche einem und demselben Zweck dienten, in den allermeisten Fällen auch nach einer und derselben Art zu componiren, welche sich ihm

für die Einübung und Aufführung als die leichteste und bequemste herausgestellt hatte?

Um nun aber die Bestimmung jeder einzelnen Chorstelle bei Euripides mit voller Sicherheit angeben zu können, schien es durchaus nothwendig auf die Gliederung seiner Stücke nach den von der Aristotelischen Kunsttheorie aufgestellten Theilen einzugehen. Denn so zahlreiche Analysen der Euripideischen Trauerspiele auch immer aus den mannigfachsten Anlässen und von den bedeutendsten Männern gegeben worden sind, so lag doch gerade dazu, worauf uns alles ankommen muss, bisher nur gelegentlich und selten die Veranlassung vor, nämlich zur Unterscheidung und Abgrenzung der Epeisodien. Von den uns zur Zeit vorliegenden Dispositionen dieser Art aber glauben wir in einem Cardinalpunkt aus guten Gründen abweichen zu müssen. Ich gebe daher im folgenden zuvörderst eine knappe Uebersicht über die Gliederung aller unter Euripides Namen überlieferten Dramen, wie diese sich mir aus eingehender Betrachtung des Arguments ergeben hat, wobei ich den Inhalt als bekannt voraussetze, und schliesse an dieselbe alsdann die Rechtfertigung der von mir gemachten Ansätze und eine Besprechung einiger hervorragender Grundsätze des Euripides auf diesem Gebiete. Um dies zu ermöglichen, finde ich mich genöthigt auf zwei Dinge bei meiner Uebersicht beständig Rücksicht zu nehmen. Einmal notire ich alle diejenigen Fälle, in denen die Bühne leer ist und wo sie es nicht ist, während der Chor sich in der Orchestra befindet und in Thätigkeit gesetzt wird, sodann unterscheide ich innerhalb der Epeisodien und Exodoi wieder die einzelnen Auftritte oder Scenen[1]) und merke an, wo etwa in ähnlicher Weise wie am Schlusse der Epeisodien durch

1) Dass eine solche Untereintheilung der Epeisodien, auch wenn wir von unseren besonderen Zwecken absehen, zur vollen Erkenntniss der Gliederung überhaupt erforderlich und einmal vorzunehmen sei, deutete schon Ferd. Ascherson Umrisse der Gliederung des griech. Dram. IV. Supplementbd. der Jahrb. f. Phil. S. 449 an. Mag uns dieser Umstand mit als Entschuldigung dienen für die folgende dürre Aufzählung, welche wir dem Leser nicht glaubten ersparen zu dürfen.

irgend eine chorische Leistung die Trennung einer Scene von der andern bezeichnet ist.

1. Alcestis.

Prologos (1—76) in 2 Auftritten:
1.—27 Apollon.
2.—76 Apollon und Thanatos.
Parodos (77—140).
1. Epeisodion (141—448) in 4 Scenen:
1.—217 Dienerin.
2.—251 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
3.—403 Alkestis und Admetos.
4.—448 Admetos und Eumelos, der schon während der vorhergehenden Scene, aber stumm, sich auf der Bühne befindet.

Da Admetos sich entfernt um für die Bestattung der gestorbenen Gattin zu sorgen (V. 436 ff.), so wird ihm natürlich die Leiche dieser von dem Gefolge nachgetragen, und die Kinder begleiten ihn in den Palast. Bühne also leer.

Scene 1 und 3 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 3 durch 1 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (449—491).
2. Epeisodion (492—584) in 3 Auftritten:
1.—524 Herakles.
2.—567 Herakles und Admetos.
3.—584 Admetos.

Es ist anzunehmen, dass Admetos wieder in den Palast geht um die Zurüstungen zum Begräbnisse fortzusetzen; vgl. den Anfang des nächsten Epeisodions, wo Admetos den Chor wie ein eben mit neuer Botschaft auftretender anredet, und das Stasimon namentlich im zweiten Strophenpaare, in welchem der Chor ganz offenbar von Admetos als von einem abwesenden in der dritten Person spricht. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 und Anfang von Scene 3 durch je 2 Trimeter des Chorführers markirt.

2. Stasimon (585—616).

3. Epeisodion (617—967) in 7 Auftritten:
1.—624 Admetos.
2.—745 Admetos und Pheres.
3.—758 Admetos.
4.—784 Diener.
5.—848 Diener und Herakles.
6.—872 Herakles.
7.—967 Admetos.

Admetos bleibt, wie es den Anschein hat, trauervoll auf der Bühne zurück; vgl. die Anreden des Chors an ihn im zweiten Strophenpaar des folgenden Stasimons, welche dort direct und in zweiter Person erfolgen, und ebenso gleich im Beginn des Epeisodions, ohne dass Admetos Auftritt angemeldet wird, sowohl seitens des Chorführers V. 1008 f. als auch seitens Herakles V. 1010 ff. Bühne also nicht leer.

Schluss von Scene 1 durch 3 Trimeter und von Scene 3 durch Anapäste des Chorführers markirt. In Scene 4. 5. 6 ist der Chor nicht da.

3. Stasimon (968—1007).

Exodos (1008—z. Ende) in 1 Auftritt:
Herakles und Admetos.

2. Medea.

Prologos (1—132) in 3 Auftritten:
1.—48 Amme.
2.—95 Amme und Pädagog.
3.—132 Amme (und Medeia hinter der Scene).

Parodos (133—214).

1. Epeisodion (215—412) in 3 Auftritten:
1.—271 Medeia.
2.—358 Medeia und Kreon.
3.—412 Medeia.

Medeia scheint in tiefes Nachdenken versunken auf der Bühne zu bleiben. Dafür spricht wiederum die Haltung der Anreden des Chors an sie im zweiten Theile des Stasimons und der Beginn des folgenden Epeisodions, bei dem Medeia sich ohne weiteres auf der Bühne befindet. Vgl. auch Wecklein zu V. 446. Bühne also nicht leer.

Schluss von Scene 1 durch 4 Trimeter und Anfang von Scene 3 durch Anapäste des Chorführers markirt.

1. Stasimon (413—442).

2 Epeisodion (443—623) in 1 Auftritt:
Medeia und Iason.

Nach dem Schlusse des Dialoges verlässt nur Iason die Bühne, Medeia verbleibt wohl auf ihr. Zu dieser Annahme führen dieselben Gründe wie vorhin; vgl. V. 651 ff. und V. 658. Bühne also nicht leer.

2. Stasimon (624—657).

3. Epeisodion (658—818) in 2 Auftritten:
1.—758 Medeia und Aigeus.
2.—818 Medeia.

Medeia verharrt wahrscheinlich auf der Bühne um Iason zu erwarten, nach welchem sie eine Botin aussendet. So urtheile ich aus den gleichen Gründen wie oben (s. V. 833 ff. und 853 ff.) und möchte nicht wegen V. 784 verglichen mit 937 f. an eine Beschäftigung Medeias im Hause denken. Bühne also nicht leer.

Schluss von Scene 1 durch Anapäste des Chorführers markirt.

3. Stasimon (819—852).

4. Epeisodion (853—962) in 1 Auftritt:
Medeia und Iason.

Iason ab mit den Kindern und deren Pädagogen. Medeia bleibt auf der Bühne um die Rückkehr ihrer mit Geschenken zu Iasons Braut gesandten Kinder abzuwarten; vgl. die Anrede des Chors im Stasimon V. 982 ff. und des mit den Kindern heimkehrenden Pädagogen in der folgenden Exodos, gleich zu Anfang V. 987 ff. Bühne also nicht leer.

4. Stasimon (963—986).

Exodos (987 —z. Ende) in 8 Scenen:
1.—1007 Medeia und Pädagog.
2.—1068 Medeia.
3.—1104 Anapästisches Recitativ des Chorführers (s. unser letztes Capitel), während dessen Medeia eine Nachricht aus dem Königshause über den Erfolg

ihrer Sendung auf das gespannteste erwartend auf der Bühne zu denken ist; vgl. Wecklein zu V. 1081.

4.—1219 Medeia und Bote.

5.—1239 Medeia.

6.—1281 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne mit Zwischenrufen der von ihrer Mutter hinter der Bühnenwand bedrohten Kinder.

7.—1305 Iason.

8.—z. Ende Iason und Medeia.

Scene 2 und 4 durch ein anapästisches Recitativ des Chorführers von einander geschieden; Anfang von Scene 5 durch 5 Trimeter des Chorführers markirt; Scene 5 und 7 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden.

3. Hippolytus.

Prologos (1—119) in 3 Auftritten:

1.—57 Aphrodite.

2.—112 Hippolytos mit Jagdgefolge (anfangs hinter der Scene[1]) und Diener.

3.—119 Diener.

Parodos (120—168).

1. Epeisodion (169—526) in 1 Auftritt:

Phaidra und Amme.

Ohne das Hinzutreten neuer Bühnenpersonen ist das Epeisodion dennoch deutlich in 3 Scenen gegliedert, welche die

---

1) Es ist wohl keine Frage, dass das Preislied auf Artemis V. 58—71 hinter der Bühne gesungen wurde, abwechselnd von Hippolytos und seinen Jagdgefährten, und also ein Paraskenion war. Vgl. auch Dindorf Annot. ad Eurip. I. S. 275 zu V. 61. Erst V. 72 wird Hippolytos sichtbar. Natürlich aber sang in Wirklichkeit nicht das mit ihm auf der Bühne erscheinende stumme Gefolge, sondern der hinter derselben stehende Chor. Die Vertheilung des Gesanges selbst war, wie Kirchhoffs Adn. crit. zu V. 58. 61 und 69 lehrt, bereits bei den alten Erklärern unsicher und ist es auch bei den heutigen Herausgebern. Am ansprechendsten ist für mich die Anordnung H. Schmidts, welcher Monod. und Wechselges. der attisch. Trag. p. CCXLVI die drei ersten und die drei letzten Verse, Einleitung und Schluss des Liedes, Hippolytos, das Mittelstück seinen θεράποντες anweist.

verschiedenen Stadien enthalten, die Phaidras Stimmung durchläuft. Die Scenen werden durch Zwischensätze des Chors bezeichnet: V. 267—283 Dialog des Chorführers mit der Amme, V. 363—374 Wechselgesang des Chors. In 1.—266 überlässt sich Phaidra völlig den Launen ihrer krankhaften Liebesqual, ohne der um sie bemühten Amme irgend welche Aufklärung zu gönnen; in 2.—362 erfolgt diese Aufklärung, durch die Nennung des geliebten Namens veranlasst: doch zeigt sich Phaidra wie ihre Amme noch höchst erregt, ebenso der Chor in dem angeschlossenen Liede; in 3.—526 tritt grössere Ruhe ein. Phaidra setzt die vergebliche Bekämpfung ihrer Leidenschaft auseinander und äussert ihren Entschluss zu sterben; die Amme widerräth, der Gebieterin süssen Genuss verheissend.

Während die Amme die Bühne verlässt um im Palast durch Zaubermittel für Phaidra zu wirken, bleibt diese auf der Bühne, wie der Anfang des folgenden Epeisodions schliessen lässt. S. auch Schönborn Die Skene der Hellenen S. 140. Bühne also nicht leer.

1. Stasimon (527—564).

2. Epeisodion (565—727) in 4 Auftritten:

1.—595 Phaidra.

2.—663 Phaidra (ohne zu sprechen), Hippolytos und Amme.

3.—705 Phaidra und Amme.

4.—727 Phaidra.

Phaidra begiebt sich in den Palast um zu der That, die sie sich vorgenommen und dem Chor mitgetheilt hat, zu schreiten. Bühne also leer.

2. Stasimon (728—769).

3. Epeisodion (770—1099) in 3 Scenen:

1.—784 Wechselgespräch des Chors bei leerer Bühne mit Zwischenrufen der Amme hinter derselben.

2.—898 Theseus.

3.—1099 Theseus und Hippolytos.

Hippolytos ab in die Verbannung; s. Ende dieses Epeisodions V. 1092 ff. Theseus gleichfalls während des Stasimons

nicht anwesend, wie der Beginn des nächsten Epeisodions beweist. Bühne also leer.

Schluss von Scene 2 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

3. Stasimon (1100—1139).

4. Epeisodion (1140—1256) in 1 Auftritt:
Ein Bote und Theseus.

Theseus bleibt auf der Bühne; vgl. die Exodos im Anfange. Bühne also nicht leer.

4. Stasimon (1257—1271), wohl verstümmelt: s. Capitel 4.

Exodos (1272—z. Ende) in 2 Auftritten:
1.—1337 Theseus und Artemis.
2.—z. Ende Theseus, Artemis und Hippolytos.

Schluss von Scene 1 durch Anapäste des Chorführers markirt.

4. Heraclidae.

Prologos (1—72) in 2 Auftritten:
1.—54 Iolaos.
2.—72 Iolaos und Kopreus.

Parodos (73—110).

1. Epeisodion (111—352) in 3 Auftritten:
1.—119 Iolaos (ohne zu sprechen) und Kopreus.
2.—287 Iolaos, Kopreus, Demophon (und Akamas — vgl. V. 119 — als stumme Person).
3.—352 Iolaos, Demophon (und Akamas).

Während Demophon wegeilt um Alles zum Empfange der Feinde vorzubereiten, bleibt Iolaos trotz des Königs Aufforderung in das Tempelgebäude zu treten V. 340 ff. doch auf der Bühne am Altare des Zeus ruhig in flehender Stellung; vgl. V. 344 ff. Bühne also nicht leer.

Schluss von Scene 1 durch 2 Trimeter und Anfang von Scene 3 durch Anapäste des Chorführers markirt.

1. Stasimon (353—380).

2. Epeisodion (381—607) in 2 Auftritten:
1.—473 Iolaos und Demophon.
2.—607 Iolaos, Demophon und Makaria.

Makaria mit Demophon ab; s. V. 572 f. und 600; wogegen Iolaos in sein Gewand gehüllt mit Herakles Söhnen [1]) auf den Altarstufen zurückbleibt; vgl. V. 603 f. und den Anfang des folgenden Epeisodions. Bühne also nicht leer.

2. Stasimon (608—627).

3. Epeisodion (628—747) in 4 Auftritten:

1.—643 Iolaos und Diener.

2.—699 Iolaos, Diener und Alkmene.

3.—718 Iolaos und Alkmene.

4.—747 Iolaos und Diener und, wie es scheint, auch Alkmene, ohne sich am Dialog zu betheiligen.

Wenigstens ist keine Andeutung dafür vorhanden, dass Alkmene nach V. 718 wieder in den Tempel gegangen sei, und bei Beginn des nächsten Epeisodions finden wir sie auf der Bühne. Freilich ist immer noch die Annahme nicht ausgeschlossen, dass eben kurz vor Beginn desselben ihr Auftritt erfolgt sei, so dass der Diener sie anreden konnte, wie er es dort V. 784 ff. thut, eine Annahme, die mir indessen, weil sie gegen die Analogie in solchen Fällen verstösst, unwahrscheinlich bleibt. Bühne also wohl nicht leer, obwohl Iolaos und Diener zum Kampfplatz abgegangen sind.

Anfang von Scene 3 durch Anapäste des Chorführers markirt.

3. Stasimon (748—783).

4. Epeisodion (784—891) in 1 Auftritt:

Alkmene und ein Diener.

Wieder ist es höchst unwahrscheinlich, dass Alkmene die Bühne verlassen habe, wenn man die directe Anrede an sie in der zweiten Strophe des Stasimons und den Anfang des folgenden Epeisodions vergleicht. Bühne also nicht leer.

4. Stasimon (892—927).

Exodos (928—z. Ende) in 1 Auftritt:

Alkmene, ein Bote und Eurystheus.

Nach der Betheiligung dieser Personen an der Unterhaltung zerfällt der Auftritt in sich in 2 Scenen: 1.—980

1) Die Söhne befinden sich mit Iolaos draussen vor dem Tempel, die Töchter mit Alkmene drinnen in demselben; vgl. V. 39 ff.

Alkmene und Bote, 2. — z. Ende Alkmene und Eurystheus. Zwischen beiden Scenen liegen 2 Trimeter des Chorführers.

5. Hecuba.

Prologos (1—95) in 2 Auftritten:
  1. — 59 Schatten des Polydoros.
  2. — 95 Hekabe.

Parodos (96—151).

1. Epeisodion (152—441) in 3 Auftritten:
  1. — 174 Hekabe.
  2. — 215 Hekabe und Polyxene.
  3. — 441 Hekabe, Polyxene und Odysseus.

Odysseus mit Polyxene ab; s. V. 430 ff. Hekabe liegt während des folgenden Stasimons völlig theilnahmlos am Boden, in ihr Gewand eingehüllt; vgl. V. 436 und besonders 482 f. Bühne also nicht leer.

Schluss von Scene 2 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (442—479).

2. Epeisodion (480—624) in 1 Auftritt:
  Hekabe und Talthybios.

Talthybios ab ins Heerlager, Hekabe in die Zelte der kriegsgefangenen Troerfrauen um sich Schmuck für ihre entseelte Tochter zu erbitten. Bühne also leer.

2. Stasimon (625—647).

3. Epeisodion (648—888) in 3 Auftritten:
  1. — 656 Dienerin.
  2. — 708 Dienerin und Hekabe.
  3. — 888 Dienerin (ohne zu sprechen), Hekabe und Agamemnon.

Die Dienerin wird abgesandt Polymestor und seine Söhne zu rufen V. 874 ff., während Hekabe selbst sich in die Zelte der Troerfrauen begiebt, wie sich aus V. 864 ff. folgern lässt; Agamemnon ab zum Heere, wie 878 ff. ergiebt. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 und von Scene 2 durch je 2 Trimeter des Chorführers markirt.

3. Stasimon (889—932).

Exodos (933—z. Ende) in 5 Scenen:

1.—1003 Polymestor und Hekabe.

2.—1021 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne, zum Schluss von Zwischenrufen Polymestors hinter der Scene unterbrochen.

3.—1033 Hekabe.

4.—1085 Hekabe (stumm) und Polymestor.

5.—z. Ende Hekabe, Polymestor und Agamemnon.

Scene 1 und 3 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 4 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

6. Andromacha.

Prologos (1—116) in 3 Auftritten:

1.—55 Andromache.

2.—90 Andromache und Dienerin.

3.—116 Andromache.

Parodos (117—146).

1. Epeisodion (147—273) in 2 Auftritten:

1.—268 Andromache und Hermione.

2.—273 Andromache.

Andromache bleibt an ihrem Zufluchtsorte auf der Bühne; vgl. Stasimon ἀντ. β' und das folgende Epeisodion zu Anfang. Bühne also nicht leer.

1. Stasimon (274—307).

2. Epeisodion (308—462) in 1 Auftritt:

Andromache und Menelaos, welcher Molottos mit sich führt.

Alle ab in den Palast zu Hermione; vgl. V. 432 und 485 ff. Bühne also leer.

2. Stasimon (463—484).

3. Epeisodion (485—755) in 3 Auftritten:

1.—535 Andromache, Molottos und Menelaos.

2.—736 Andromache, Molottos (stumm), Menelaos und Peleus.

3.—755 Andromache, Molottos (stumm) und Peleus.

In der letzten Scene verlassen die geretteten, Mutter und Sohn, von Peleus geführt, die Bühne; vgl. V. 737 ff. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

3. Stasimon (756—784).

4. Epeisodion (785—988) in 3 Auftritten:
1.—807 Amme.
2.—857 Amme und Hermione.
3.—988 Hermione und Orestes.

Orestes mit Hermione ab, ihrem Gatten in Delphi ein schweres Unheil prophezeiend. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 5 Trimeter und Anfang von Scene 3 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

4. Stasimon (989—1018).

Exodos (1019—z. Ende) in 4 Auftritten:
1.—1041 Peleus.
2.—1138 Peleus und Bote.
3.—1202 Peleus.
4.—z. Ende Peleus und Thetis.

Anfang und Schluss von Scene 3 durch Anapäste des Chorführers markirt.

7. Hercules furens.

Prologos (1—106) in 2 Auftritten:
1.—59 Amphitryon.
2.—106 Amphitryon und Megara.

Parodos (107—136).

1. Epeisodion (137—347) in 2 Auftritten:
1.—335 Amphitryon, Megara und Lykos.
2.—347 Amphitryon und Megara.

Beide Personen begeben sich der Erlaubniss des Lykos entsprechend in den Palast um sich und die Kinder (deren drei anzunehmen sind als stumme Personen, wie die Stellen V. 460 ff. und 961 ff. deutlich zeigen) zum Tode zu schmücken; vgl. besonders V. 332 ff. und 336 f. Bühne also leer.

1. Stasimon (348—439).

2. Epeisodion (440—636) in 2 Auftritten:
1.—511 Megara und Amphitryon.
2.—636 Megara, Amphitryon und Herakles.

Auf Amphitryons Rath beschliesst man Lykos zu täuschen, in den Palast zu treten und dort seine Ankunft zu erwarten; vgl. V. 621 ff. und das folgende Epeisodion zu Anfang. Bühne also leer.

2. Stasimon (637—698).

3. Epeisodion (699—754) in 2 Scenen:
 1.—731 Lykos und Amphitryon.
 2.—754 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne (vgl. Amphitryons Worte 729 f.) mit Zwischenrufen des Lykos hinter der Scene.

3. Stasimon (755—806).

Exodos (807—z. Ende) in 6 Scenen:
 1.—865 Iris und Lyssa.
 2.—898 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
 3.—1005 Bote.
 4.—1030 Wechselgesang des Chors zum Theil bei leerer Bühne.
 5.—1149 Amphitryon und Herakles (letzterer mit den gemordeten Kindern schon seit V. 1021 oder 1017 durch ein Ekkyklem sichtbar, aber — V. 1075 stumm und schlafend).
 6.—z. Ende Amphitryon, Heraklés und Theseus.

Scene 1 und 3 sowie Scene 3 und 5 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden.

8. Supplices.

Prologos (1—41) in 1 Auftritt:
 Aithra.

Parodos (42—87).

1. Epeisodion (88—365) in 1 Auftritt:
 Aithra, Theseus und Adrastos.

Gleichwohl zerfällt das Epeisodion in 3 Scenen, welche durch die wechselnde Betheiligung der genannten Personen am Dialoge gebildet werden: 1.—111 Aithra und Theseus, 2.—264 Theseus und Adrastos, 3.—365 Theseus und Aithra. Die 2. Scene ist von der 3. durch einen Wechselgesang des

Chors mit einleitenden Trimetern des Chorführers (265—286) geschieden.

Theseus begiebt sich in die Volksversammlung um seinen Beschluss von derselben bestätigen zu lassen; dorthin nimmt er Adrastos mit nach V. 355 f.; Aithra geleitet er nach Hause gemäss V. 361 f. Bühne also leer.

1. Stasimon (366—381).

2. Epeisodion (382—598) in 2 Auftritten:

1.—399 Theseus (dazu ein athenischer Herold und Adrastos als stumme Personen).

2.—598 Theseus, Adrastos und ein thebanischer Herold.

Theseus entlässt zornig den unverschämten Herold. Er selbst verfügt sich zum Heere, Adrastos zu bleiben gebietend; s. V. 591 f. Bühne also nicht leer.

2. Stasimon (599—636).

3. Epeisodion (637—781) in 1 Auftritt:

Bote und Adrastos.

Gegliedert ist der einzige Auftritt des Epeisodions in 2 Scenen, welche wieder nur durch das Eingreifen der Personen in den Dialog entstehen und durch 3 Trimeter des Chorführers (734—736) von einander abgegrenzt sind: 1.—733 Bote (Adrastos stumm), 2.—781 Bote und Adrastos. Während der Bote dem fragenden Chorführer den Kampf und Sieg des Theseus über die Thebaner schildert, hört Adrastos im Gefühle seiner einstigen sträflichen Vermessenheit lange schweigend zu, bis er endlich wagt sich nach den 7 Helden zu erkundigen. Da er erfährt, dass Theseus sie mit allen Ehren herbeibringe, so will er sie erwarten und mit einer Todtenklage empfangen; vgl. V. 776 ff. Bühne also nicht leer.

3. Stasimon (782—797).

4. Epeisodion (798—956) in 2 Auftritten:

1.—839 Adrastos.

2.—956 Adrastos und Theseus.

Beide entfernen sich um die Bestattung nach Theseus Angaben ins Werk zu setzen; vgl. V. 949 ff. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch ein Schlusskomma des Chorführers markirt.

4. Stasimon (957—982).

Exodos (983—z. Ende) in 6 Auftritten:

1.—1036 Euadne.
2.—1074 Euadne und Iphis.
3.—1118 Iphis.
4.—1172 Die Söhne der todten Feldherrn mit den Aschenkrügen ihrer Väter.
5.—1190 Theseus und Adrastos (die παῖδες stumm).
6.—z. Ende Theseus und Athena (Adrastos und παῖδες stumm).

Schluss von Scene 1 durch 3 Trimeter, Anfang von Scene 3 durch ein Anfangskomma und von Scene 4 durch Anapäste des Chorführers markirt; Schluss von Scene 4 durch ein Schlusskomma eines einzelnen Choreuten markirt.

9. Electra.

Prologos (1—166) in 4 Auftritten:

1.—53 Der Landmann.
2.—81 Landmann und Elektra.
3.—111 Orestes (und hier wie auch sonst Pylades als κωφὸν πρόσωπον).
4.—166 Elektra. Orestes und Pylades befinden sich freilich ebenfalls auf der Bühne, halten sich aber versteckt; vgl. V. 109 ff. und 214 f.

Parodos (167—210).

1. Epeisodion (211—432) in 3 Auftritten:

1.—340 Elektra und Orestes.
2.—401 Elektra, Orestes und Landmann.
3.—432 Elektra und Landmann.

Elektra ins Haus gemäss V. 422 ff.; der Landmann ab um den uralten Erzieher Agamemnons herbeizurufen nach V. 421 f. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 2 und Anfang von Scene 3 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (433—485).

2. Epeisodion (486—697) in 2 Auftritten:

1.— 547 Der Alte und Elektra.

2.— 697 Der Alte, Elektra und Orestes.

Orestes und der Alte ab um den Anschlag auf Aigisthos auszuführen; vgl. V. 663 ff. Elektra ins Haus; vgl. V. 688 und das folgende Epeisodion im Anfange. Bühne also leer.

2. Stasimon (698 — 743).

3. Epeisodion (744—856 und 864—870) in 3 Auftritten:

1.— 758 Elektra.

2.— 856 Elektra und Bote.

3.— 870 Elektra.

Elektra verlässt die Bühne um für ihren Bruder einen Siegeskranz aus dem Hause zu holen; vgl. V. 868 ff. und 880. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 1 Trimeter des Chorführers markirt. Die 2. Scene wird durch die Strophe des folgenden Stasimons oder vielmehr des seine Stelle vertretenden Hyporchems (vgl. H. Schmidt Griech Metrik S. 575 f.) abgeschlossen. Denn in der That dauert das Epeisodion mit einer 3. Scene über diese Strophe hinaus, da nach ihr noch 7 Trimeter Elektras folgen: eine eigenthümliche Anlage des Stasimons, wie die des folgenden in ähnlicher Weise eigenthümlich ist; vgl. Capitel 4 und 5.

3. Stasimon: ein Hyporchem [1]) (857—863 = 871—877).

4. Epeisodion (878—1146) in 2 Auftritten:

1.— 986 Elektra und Orestes.

2.— 1146 Elektra und Klytaimnestra.

Klytaimnestra tritt ins Haus um für Elektra zu opfern; diese folgt ihr auf dem Fusse; vgl. V. 1139 ff. und 1165. Bühne also leer.

Anfang von Scene 2 durch Anapäste des Chorführers markirt.

1) Muff, sagt Die chorisch. Technik des Sophokles S. 39, unzweifelhaft richtig: „Als Glieder im Bau des Dramas nehmen die Hyporchemata ganz die Stelle der Stasimen ein, insofern sie zwei Epeisodien von einander scheiden."

4. Stasimon (1147—1154 = 1155—1162 und 1163. 64. 1169—71). Ueber die eigenthümliche Bildung der Epodos vgl. Capitel 4 und 5.

Exodos (1165—1168 und 1172 – z. Ende) in 2 Auftritten:

1.—1228 Orestes und Elektra.

2.—z. Ende Orestes, Elektra und die Dioskuren, von denen — nach der Ausdrucksweise des V. 1236 zu schliessen — Kastor der wortführende ist.

Anfang von Scene 2 durch Anapäste des Chorführers markirt.

10. Troades.

Prologos (1—151) in 3 Scenen:

1.—47 Poseidon.

2.—97 Poseidon und Athena.

3.—151 Hekabe, welche schon während der beiden ersten Scenen theilnahmlos und in ihren Schmerz versunken neben dem Zelte Agamemnons am Boden hingestreckt dagelegen hat, ohne die Göttererscheinung gewahr zu werden; vgl. V. 36 ff. 112 ff. 138 f.

Parodos (152—231).

1. Epeisodion (232—512) in 3 Auftritten:

1.—306 Hekabe und Talthybios.

2.—463 Hekabe, Talthybios und Kasandra.

3.—512 Hekabe.

Als Kasandra von Talthybios fortgeführt wird, sinkt Hekabe zusammen und wehrt den Dienerinnen, welche sie auf des Chorführers Geheiss aufrichten wollen, indem sie auf ihr unseliges Loos hinweist. So bleibt sie liegen. Vgl. auch die Anfangsverse des folgenden Epeisodions 569 f. Bühne also nicht leer.

Anfang von Scene 3 durch 4 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (513—568).

2. Epeisodion (569—800) in 3 Scenen:
1.—710 Hekabe und Andromache (mit Astyanax).
2.—791 Hekabe (ohne zu sprechen), Andromache und Talthybios.
3.—800 Hekabe.

Wie im vorhergehenden Epeisodion Kasandra, so wird hier Andromache von Talthybios zu den Schiffen gebracht und Astyanax ihr entrissen. Hekabe bleibt wehklagend zurück. Bühne also nicht leer.

2. Stasimon (801—852).

3. Epeisodion (853—1053) in 2 Auftritten:
1.—887 Hekabe (anfangs ohne sich bemerklich zu machen oder bemerkt zu werden) und Menelaos.
2.—1053 Hekabe, Menelaos und Helene.

Menelaos mit Helene ab zu den Schiffen, während Hekabe wohl wieder auf der Bühne zurückbleibt; vgl. den Beginn der folgenden Exodos V. 1112. Bühne also nicht leer.

3. Stasimon (1054—1105).

Exodos (1106—z. Ende) in 4 Scenen:
1.—1144 Hekabe (ohne zu sprechen) und Talthybios.
2.—1250 Hekabe.
3.—1277 Hekabe und Talthybios.
4.—z. Ende Hekabe.

Schluss von Scene 2 durch einen Wechselgesang des Chors markirt.

11. Iphigenia Taurica.

Prologos (1—122) in 2 Auftritten:
1.—66 Iphigeneia.
2.—122 Orestes und Pylades.

Parodos (123—227).

1. Epeisodion (228—383) in 1 Auftritt:
Hirt und Iphigeneia.

Iphigeneia zur Vorbereitung des Opfers ab in den Tempel; vgl. V. 335 und Köchlys scenische Bemerkung zum Schlusse dieses Epeisodions: nur mit Unrecht dürfte Jemand hieran wegen V. 457 zweifeln. Bühne also leer.

1. Stasimon (384—441).

2. Epeisodion (442—1063) in 3 Auftritten:
1.—631 Iphigeneia und Orestes (und Pylades ohne zu sprechen, aber berücksichtigt V. 482 ff. 583 ff.).
2.—712 Orestes und Pylades.
3.—1063 Orestes, Pylades und Iphigeneia.

Orestes und Pylades in den Tempel V. 1054, ihnen nach Iphigeneia; vgl. auch den Anfang des folgenden Epeisodions. Bühne also leer.

Anfang von Scene 2 durch ein Anfangskomma eines einzelnen Choreuten markirt.

2. Stasimon (1064—1125).

3. Epeisodion (1126—1207) in 1 Auftritt:
Thoas und Iphigeneia.

Am Schluss des Epeisodions werden die griechischen Fremdlinge verhüllten Hauptes mit den Sühnungsopfern aus dem Tempel geführt, während Iphigeneia allen fern zu bleiben gebietet. Thoas ab in den Tempel um ihn durch Räucherung zu entsühnen; vgl. auch die folgende Exodos zu Anfang. Iphigeneia mit dem Zuge zum Meere ab. Bühne also leer.

3. Stasimon (1208—1251).

Exodos (1252—z. Ende) in 3 Auftritten:
1.—1274 Bote.
2.—1402 Bote und Thoas.
3.—z. Ende Thoas und Athena.

12. Ion.

Prologos (1—184) in 2 Auftritten:
1.—81 Hermes.
2.—184 Ion.

Parodos (185—245).

1. Epeisodion (246—463) in 3 Auftritten:
1.—412 Ion und Kreusa.
2.—436 Ion, Kreusa und Xuthos.
3.—463 Ion und Kreusa.

Xuthos begiebt sich um einen Spruch von Apollon einzuholen in das Innere des Tempels, vgl. V. 430, seiner Gattin gebietend den Altären der Götter mit frommem Gebet zu nahen,

was diese auch verspricht V. 437 ff. Ion entfernt sich um Wasser für die Sprenggefässe zu holen; s. V. 446 ff. und vgl. den Anfang des folgenden Epeisodions. Bühne also leer.

1. Stasimon (464—521).

2. Epeisodion (522—687) in 2 Auftritten:
1.—528 Ion.
2.—687 Ion und Xuthos.

Beide ab: Xuthos um ein Festmahl für die delphischen Bürger zu veranstalten, Ion um seine Freunde dazu einzuladen; vgl. V. 663 ff. 675 ff. 680. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 3 trochäische Tetrameter des Chorführers markirt.

2. Stasimon (688—732).

3. Epeisodion (733—1053) in 1 Auftritt:
Kreusa und Pädagog.

Beide ab um ihren Anschlag auf Ions Leben auszuführen; vgl. V. 1045 ff. Bühne also leer.

3. Stasimon (1054—1107).

Exodos (1108—z. Ende) in 8 Scenen:
1.—1230 Diener.
2.—1251 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
3.—1262 Kreusa.
4.—1322 Kreusa und Ion.
5.—1371 Ion und Pythia (Kreusa ohne zu sprechen).
6.—1397 Ion (Kreusa wie vorher stumm).
7.—1559 Ion und Kreusa.
8.—z. Ende Ion, Kreusa und Athena.

Scene 1 und 3 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 3 durch trochäische Tetrameter des Chorführers markirt.

13. Helena.

Prologos (1—163) in 2 Auftritten:
1.—67 Helene.
2.—163 Helene und Teukros.

Parodos (164—251).

1. Epeisodion (252—515, von 387 ab bei leerer Orchestra) in 4 Auftritten:
   1.—386 Helene.
   2.—437 Menelaos.
   3.—483 Menelaos und eine alte Pförtnerin.
   4.—515 Menelaos.

Menelaos bleibt; vgl. V. 501. 506 und im Anfange des nächsten Epeisodions 542 ff. Bühne also nicht leer.

1. Stasimon (516—528): zugleich Epiparodos.

2. Epeisodion (529—1105) in 5 Auftritten:
   1.—597 Menelaos und Helene.
   2.—756 Menelaos, Helene und Bote.
   3.—863 Menelaos und Helene.
   4.—1028 Menelaos, Helene und Theonoe.
   5.—1105 Menelaos und Helene.

Während Helene in den Palast geht um Trauerkleider anzulegen und sich das Haar zu scheeren, bleibt Menelaos zurück, damit er als Verkünder seines eigenen Todes Helenes Aussagen vor Theoklymenos bestätige; vgl. V. 1082 ff. Bühne also nicht leer.

Anfang von Scene 3 durch 3 und von Scene 5 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

2. Stasimon (1106—1163).

3. Epeisodion (1164—1300) in 2 Auftritten:
   1.—1185 Menelaos (ohne zu sprechen) und Theoklymenos.
   2.—1300 Menelaos (—1251 ohne sich am Dialog zu betheiligen), Theoklymenos und Helene.

Alle gehen ab; vgl. V. 1279 und 1296 sowie den Anfang des nächsten Epeisodions. Bühne also leer.

3. Stasimon (1301—1369).

4. Epeisodion (1370—1451) in 2 Auftritten:
   1.—1390 Helene.
   2.—1451 Helene, Theoklymenos und Menelaos (—1441 ohne mitzusprechen).

Theoklymenos entlässt Helene und den gerüsteten Menelaos zum Strande. Auch er selber darf den Inhalt des folgenden Stasimons nicht anhören. Bühne also leer.

4. Stasimon (1452—1512).
Exodos (1513—z. Ende) in 3 Auftritten:
1.—1619 Theoklymenos und Bote.
2.—1642 Theoklymenos.
3.—z. Ende Theoklymenos und Dioskuren.

Anfang von Scene 2 durch 2 Trimeter und Schluss derselben Scene durch trochäische Tetrameter des Chorführers markirt.

14. Phoenissae.

Prologos (1—201) in 2 Auftritten:
1.—87 Iokaste.
2.—201 Pädagog und Antigone.
Parodos (202—260).
1. Epeisodion (261—638) in 3 Auftritten:
1.—300 Polyneikes.
2.—446 Polyneikes und Iokaste.
3.—638 Polyneikes, Iokaste und Eteokles.

Polyneikes geht zuerst ab; vgl. V. 632 ff. 637. Auch Eteokles und Iokaste sind fortgehend zu denken, obgleich ihr Abgang nicht bestimmt angedeutet ist. S. auch Schönborn a. O. S. 157. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch einen Wechselgesang des Chors und von Scene 2 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (639—690).
2. Epeisodion (691—784) in 1 Auftritt:
Eteokles und Kreon.

Eteokles entfernt sich um die 7 Führer auszuwählen gemäss V. 749 ff.; auch Kreons Weggang wird anzunehmen sein, obwohl er nicht direct indicirt ist: aber aus V. 771 einen Schluss auf das Gegentheil machen zu wollen scheint verkehrt zu sein. Bühne also wohl leer.

2. Stasimon (785—836).
3. Epeisodion (837—1021) in 3 Auftritten:
1.—962 Teiresias, Kreon (und Menoikeus ohne mitzusprechen).
2.—993 Kreon und Menoikeus.
3.—1021 Menoikeus.

Menoikeus ab um fürs Vaterland zu sterben; vgl. V. 1012 ff. Bühne also leer.

Anfang von Scene 2 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

3. Stasimon (1022—1073).

Exodos (1074—z. Ende) in 9 Scenen:

1.—1276 Bote und Iokaste.
2.—1290 Iokaste und Antigone.
3.—1312 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
4.—1339 Kreon.
5.—1489 Kreon und Bote.
6.—1539 Antigone (Kreon ohne zu sprechen in stummem Schmerze dastehend).
7.—1585 Antigone, Oidipus (Kreon stumm wie vorher).
8.—1684 Antigone, Oidipus und Kreon.
9.—z. Ende Antigone und Oidipus.

Scene 2 und 4 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 5 durch Anapäste und von Scene 7 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

15. Orestes.

Prologos (1—139) in 2 Auftritten:

1.—70 Elektra.
2.—139 Elektra und Helene.

Parodos (140—197).

1. Epeisodion (198—307) in 1 Auftritt:
Orestes und Elektra.

Orestes beredet Elektra sich in ihrem Gemach zu erholen V. 293 ff. und ruht selber still auf seinem Lager gemäss V. 303 ff., so dass er von Menelaos beim Betreten der Bühne im folgenden Epeisodion nicht bemerkt wird; vgl. V. 367 ff. Bühne also nicht leer.

1. Stasimon (308—339).

2. Epeisodion (340—798) in 4 Auftritten:

1.—463 Orestes (—372 schweigend) und Menelaos.
2.—622 Orestes, Menelaos und Tyndareos.

3.—720 Orestes und Menelaos.
4.—798 Orestes und Pylades.

Beide begeben sich in die Rathsversammlung der Argiver um wo möglich einen günstigen Richterspruch zu erlangen; s. Ende dieses und Anfang des nächsten Epeisodions. Bühne also leer.

2. Stasimon (799—835).

Exodos (836—z. Ende) in 13 Scenen:

1.—843 Elektra.
2.— 948 Elektra und Bote.
3.—1016 Elektra.
4.—1246 Elektra, Orestes und Pylades.
5.—1304 Elektra (zum Schluss Helene hinter der Scene).
6.—1344 Elektra und Hermione (zum Schluss Orestes hinter der Scene).
7.—1358 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
8.—1513 Phryger.
9.—1544 Phryger und Orestes.
10.—1558 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.
11.—1576 Menelaos.
12.—1634 Menelaos und Orestes (auf dem Dach).
13.—z. Ende Menelaos, Orestes und Apollon.

Schluss von Scene 1 durch 2 Trimeter, Anfang von Scene 3 durch 3 Trimeter, Schluss derselben durch Anapäste und Schluss von Scene 5 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt; Scene 6 und 8, sowie Scene 9 und 11 durch sich entsprechende Wechselgesänge des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 8 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

16. Iphigenia Aulidensis.

Prologos (1—161) in 1 Auftritt:
Agamemnon und Greis.

Parodos (162—296).

1. Epeisodion (297—538) in 4 Auftritten:
 1.—310 Greis und Menelaos.
 2.—410 Menelaos und Agamemnon. Auch der Greis ist wenigstens noch eine Zeit lang auf der Bühne ohne zu sprechen, da er anfangs V. 313 f. 322 als anwesend berücksichtigt wird; später muss er und schon während dieser Scene abgegangen sein um in der folgenden den Boten zu spielen.
 3.—436 Agamemnon und Bote (und Menelaos schweigend; vgl. V. 474 f.). Diese Scene gilt Kirchhoff, Nauck u. A. nach L. Dindorf wohl mit Recht als ein Lückenbüsser; für ächt hielt sie Hermann, vgl. besonders seine Note zu V. 416.
 4.—538 Agamemnon und Menelaos.

Menelaos ab nach V. 534 f.; ebenso ohne Zweifel auch Agamemnon, s. die Anapäste und überhaupt den Anfang im folgenden Epeisodion, wo er nicht berücksichtigt wird. Bühne also leer.

1. Stasimon (539—585).

2. Epeisodion (586—749) in 3 Auftritten:
 1.—626 Klytaimnestra (und Iphigeneia ohne zu sprechen).
 2.—683 Klytaimnestra (nur zu Anfang mitsprechend), Iphigeneia und Agamemnon.
 3.—749 Klytaimnestra und Agamemnon.

Klytaimnestra ins Zelt zu Iphigeneia um sie der Sitte gemäss dem Bräutigam zuzuführen nach V. 739 f., vgl. V. 819. Agamemnon ab zu Kalchas über die bevorstehende Opferung seiner Tochter Rücksprache zu nehmen; vgl. V. 745 ff. 1096. Bühne also leer.

2. Stasimon (750—799).

3. Epeisodion (800—1035) in 4 Auftritten:
 1.—817 Achilleus.
 2.—853 Achilleus und Klytaimnestra.
 3.—894 Achilleus, Klytaimnestra und Greis.
 4.—1035 Achilleus und Klytaimnestra.

Achilleus zum Heere, vgl. V. 1026 ff.; Klytaimnestra ins Zelt, aus dem sie V. 1096 tritt. Bühne also leer.

3. Stasimon (1036—1095).
Exodos (1096—z. Ende) in 10 Scenen:

1.—1103 Klytaimnestra.
2.—1117 Klytaimnestra und Agamemnon.
3.—1277 Klytaimnestra, Agamemnon und Iphigeneia (mit Orestes, welcher noch V. 1450 als auf der Bühne anwesend erwähnt wird). In der ersten Hälfte — 1212 sprechen nur Agamemnon und Klytaimnestra, in der zweiten nur Agamemnon und Iphigeneia.
4.—1344 Klytaimnestra und Iphigeneia.
5.—1432 Klytaimnestra, Iphigeneia und Achilleus. In der ersten Hälfte — 1367 sprechen nur Achilleus und Klytaimnestra, in der zweiten nur Achilleus und Iphigeneia.
6.—1466 Klytaimnestra und Iphigeneia.
7.—1505 Iphigeneia.
8.—1528 Vollstimmiger Chorgesang bei leerer Bühne mitten in einem Bühnentheile: ein bei Euripides, wie in den uns erhaltenen Tragödien überhaupt ganz unerhörtes Verhältniss. Denn an ein Stasimon wird hier Niemand denken. Schon aus diesem Grunde halte ich mit Kirchhoff alles von V. 1506 an für uneuripideisch. Vgl. unser 5. Capitel.
9.—1617 Bote und Klytaimnestra.
10.—z. Ende Klytaimnestra (ohne zu sprechen, wie der auch hier erwähnte Orestes V. 1620) und Agamemnon.

Die Scheidung der beiden Hälften von Scene 3 ist durch 2 dazwischen gestellte Trimeter des Chorführers (V. 1211 f.) bezeichnet; Scene 7 und 9 durch einen vollstimmigen (unächten) Chorgesang von einander geschieden; Schluss von Scene 9 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt. — Uebrigens drängt sich die Bemerkung auf, dass nur in der Iphig. Aul. bei Euripides der Scenenwechsel mehrmals mitten im Verse vor sich geht, so bei V. 410, 683, 1466.

17. Bacchae.

Prologos (1—63) in 1 Auftritt:

Dionysos.

Parodos (64—162).

1. Epeisodion (163—362) in 2 Auftritten:

1.—207 Teiresias und Kadmos.

2.—362 Teiresias, Kadmos und Pentheus.

Pentheus muss, da das folgende Stasimon nicht für seine Ohren berechnet ist (vgl. namentlich V. 366 ff.), nach V. 350 weggegangen sein um bei Beginn des nächsten Epeisodions wieder aufzutreten; desgleichen Teiresias und Kadmos ab zum Kithäron. Bühne also leer.

1. Stasimon (363—422).

2. Epeisodion (423—507) in 1 Auftritt:

Diener (von 440 ohne zu sprechen), Pentheus und Dionysos.

Pentheus lässt Dionysos von den Dienern ins Gefängniss werfen: er selbst folgt; vgl. im folgenden Epeisodion V. 604 ff. des Dionysos Erzählung von seiner Fesselung und Befreiung. Bühne also leer.

2. Stasimon (508—564).

3. Epeisodion (565—851) in 5 Auftritten:

1.—631 Dionysos (—593 hinter der Scene).

2.—649 Dionysos und Pentheus.

3.—764 Dionysos (ohne zu sprechen), Pentheus und Bote.

4.—836 Dionysos und Pentheus.

5.—851 Dionysos.

Dionysos geht Pentheus in den Palast nach um ihm bei seiner Verkleidung als Bakche behülflich zu sein. Bühne also leer.

Anfang von Scene 4 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

3. Stasimon (852—904).

4. Epeisodion (905—969) in 1 Auftritt:

Dionysos und Pentheus.

Beide ab zu den Bakchen auf dem Kithäron. Bühne also leer.

4. Stasimon (970—1012).

Exodos (1013 — z. Ende) in 6 Scenen:

1. — 1141 Bote.

2. — 1153 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.

3. — 1204 Agaue.

4. — 1318 Agaue und Kadmos.

5. — 1340 (mit grosser Lücke im Anfange) Agaue, Kadmos (schweigend) und Dionysos.

6. — z. Ende Agaue und Kadmos.

Scene 1 und 3 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 4 durch 2 Trimeter des Chorführers markirt.

18. Cyclops.

Prologos (1 — 40) in 1 Auftritt:

Seilenos.

Parodos (41 — 79).

1. Epeisodion (80 — 353) in 5 Auftritten:

1. — 93 Seilenos.

2. — 172 Seilenos und Odysseus.

3. — 185 Odysseus.

4. — 200 Odysseus und Seilenos.

5. — 353 Odysseus, Seilenos (beide zu Anfang der Scene ohne zu sprechen) und der Kyklop.

Odysseus wird mit seinen Gefährten vom Kyklopen in die Höhle getrieben; vgl. V. 343 f. Bühne also leer.

Anfang von Scene 3 durch 1 Trimeter des Chorführers markirt.

1. Stasimon (354 — 371).

2. Epeisodion (372 — 602) in 3 Auftritten:

1. — 479 Odysseus.

2. — 584 Odysseus (— 515 ohne zu sprechen), Kyklop und Seilenos.

3. — 602 Odysseus.

Odysseus geht dem Kyklopen und Seilenos in die Höhle nach; vgl. V. 592. Bühne also leer.

Anfang von Scene 2 durch Anapäste des Chorführers markirt.

2. Stasimon (603 — 615).

Exodos (616 — z. Ende) in 4 Scenen:

1.— 647 Odysseus.

2.— 655 Wechselgesang des Chors bei leerer Bühne.

3.— 681 Kyklop.

4.— z. Ende Kyklop und Odysseus (auch wohl schon während eines Theiles der 3. Scene auf der Bühne sichtbar).

Scene 1 und 3 durch einen Wechselgesang des Chors von einander geschieden; Schluss von Scene 3 durch 1 Trimeter des Chorführers markirt.

19. Rhesus.

Parodos (1 — 51).

1. Epeisodion (52 — 223) in 4 Auftritten:

1.— 86 Hektor.

2.— 148 Hektor und Aineias.

3.— 194 Hektor und Dolon (schon vorher ohne zu sprechen auf der Bühne).

4.— 223 Dolon.

Dolon ab; vgl. V. 201 ff. Bühne also leer.

Schluss von Scene 1 durch 2 Trimeter, Anfang von Scene 4 durch eine dochmische Antistrophe des Chorführers markirt.

1. Stasimon (224 — 251).

2. Epeisodion (252 — 329) in 1 Auftritt:

Bote und Hektor.

Hektor scheint auf der Bühne zu bleiben um Rhesos zu erwarten; s. des Rhesos Anrede an Hektor zu Anfang des folgenden Epeisodions V. 377 ff. Bühne also wohl nicht leer.

2. Stasimon (330 — 367).

3. Epeisodion (368 — 515) in 1 Auftritt:

Rhesos und Hektor.

Beide verlassen die Bühne, da Hektor dem Rhesos und seinem Heere den Lagerplatz für die Nacht anweisen will; vgl. V. 508 f. Bühne also leer.

3. Stasimon (516 — 553). Der Chor verlässt darauf die Orchestra.

4. Epeisodion (554 — 665) bei leerer Orchestra in 4 Auftritten:

1.—584 Odysseus und Diomedes.
2.—632 Odysseus, Diomedes und Athena.
3.—655 Athena und Paris.
4.—665 Athena.

Epiparodos (666—681), in welcher der Chor, Odysseus und Diomedes verfolgend, auf die Bühne stürmt, jedoch, durch Odysseus List getäuscht, die beiden Helden entwischen lässt. Bühne also leer.

4. Stasimon (682—717).

Exodos (718 — z. Ende) in 4 Auftritten:

1.—800 Der Wagenlenker des Rhesos.
2.—882 Wagenlenker und Hektor.
3.—975 Hektor und Musa.
4. — z. Ende Hektor.

Schluss von Scene 1 durch 4 Trimeter, von Scene 2 durch Anapäste des Chorführers und Anfang von Scene 4 durch 3 Trimeter des Chorführers markirt.

Wir haben in der vorstehenden Uebersicht mehrfach innerhalb der Epeisodien oder der Exodoi sogenannte Wechselgesänge des Chors angenommen und waren gezwungen mit diesem Ausdruck einem Ergebniss unserer späteren Untersuchungen vorzugreifen. Wir bezeichnen nämlich mit jenem Ausdrucke solche Gesänge, Gespräche, Ausrufe, welche der Chor für sich allein, meistens gleichsam für sich eine kleine Scene abspielend, und immer durch einzelne seiner Mitglieder ausführt bei aufgeregter Gemüthsstimmung. Der Bezeichnung „Wechselgesänge des Chors“ bedienen wir uns und nicht der auch für sie in Vorschlag gebrachten „Kommatika“ (O. Müller) oder „Epeisodische Chorlieder“ (Westphal, Muff), weil diese Namen auf den Vortrag der Chorika keine Rücksicht nehmen und auch kein recht unterscheidendes Kennzeichen den Kommoi gegenüber enthalten. Von Wechselgesängen sprach dagegen schon viel und oft H. Schmidt, nur sind sie bei ihm nicht wie bei uns einzig auf diejenigen Lieder und Dialoge eingeschränkt, welche die einzelnen Choreuten allein unter sich vortragen, sondern auch auf die Kommoi ausgedehnt, in denen

Bühnenpersonen in amöbäischem Vortrage mit einzelnen Personen des Chors erscheinen. Da diese Wechselgesänge bis jetzt in ihrer Ausführung durch den Chor, für Euripides wenigstens, entweder noch gar nicht oder nur annähernd erkannt worden sind, so ist es gekommen, dass sie vielfach gemissbraucht und ebenso wie die Kommoi von manchen Gelehrten auch mitunter als gliedernde Chorlieder angesetzt wurden. Damit wir nun über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Annahme entscheiden und nicht bloss von dem Gesichtspunkte der erst zu beweisenden Vortragsart jener chorischen Partien aus entscheiden können, bieten wir wieder das vollständige Material und zählen nachstehend alle bei unserem Tragiker sich findenden Wechselvorträge des Chors, gleichviel ob während derselben die Bühne leer oder besetzt war, und auch alle Kommoi, gleichviel ob sie gesungen oder declamirt wurden, auf.

I. Wechselgesänge oder Wechselreden des Chors.

1. Alc. 218—245.
2. Med. 1240—1281.
3. Hippol. 363—374.
   - 770—784.
4. Hec. 1004—1021.
5. Herc. fur. 732—754.
   - 807—813.
   - 866—898.
   - 1006—1030.
6. Suppl. 273—286.
7. El. 585—594.
   - 1165—1168 und 1172—1176.
8. Troad. 1240—1250.
9. Ion. 1231—1251.
10. Phoen. 291—300.
   - 1291—1312.
11. Or. 1345—1358=1545—1558.
12. Bacch. 1142—1153.
13. Cycl. 648—655.
14. Rhes. 666—672.

II. Kommoi des Chors.

1. Alc. 873—940 mit Admetos.
2. Hippol. 565—595 mit Phaidra.
   - 806—898 mit Theseus.
3. Hec. 671—708 mit Hekabe und der Dienerin.
4. Androm. 1170—1196 mit Peleus.
5. Herc. fur. 899—911 mit dem Boten.
   - 1031—1074 mit Amphitryon.
6. Suppl. 802—839 mit Adrastos.
   - 1075—1084 mit Iphis.
   - 1119—1172 mit den παῖδες.
7. El. 1177—1228 mit Orestes und Elektra.
8. Troad. 1205—1228 mit Hekabe.
   - 1278—z. Ende mit Hekabe.
9. Iph. Taur. 632—645 mit Orestes und Pylades.
10. Ion. 761—771 mit Kreusa.
    - 772—815 mit dem Pädagogen und Kreusa.
    - 1252—1262 mit Kreusa.
11. Hel. 329—386 mit Helene.
    - 1622—1642 mit Theoklymenos.
12. Phoen. 1345—1356 mit Kreon und einem Boten.
13. Or. 1247—1302 mit Elektra.
14. Iph. Aul. 1474—1505 mit Iphigeneia.
15. Bacch. 565—593 mit Dionysos.
    - 1013—1031 mit dem Boten.
    - 1157—1190 mit Agaue.
16. Cycl. 491—514 mit dem Kyklopen.
    - 616—645 mit Odysseus.
    - 656—681 mit dem Kyklopen.
17. Rhes. 673—681 mit Odysseus.

Es ist bekannt, dass Westphal in seinem Buche Prolegomena zu Aeschylus Trag. S. 10 ff. die wohl auch schon früher von anderen Gelehrten gemachte Beobachtung ausführlich dargelegt hat, dass Aeschylos, wie er vier Dramen als eben so viele Theile eines tetralogischen ganzen zur Aufführung bringt, in gleicher Weise jedem einzelnen Drama vier Chorika zugewiesen oder jedes Drama auf der Grundlage von

vier Chorika auferbaut habe. Diese Rechnung, bei der die Parodos immer mitzählt, ist für Aeschylos richtig. Wenn dagegen Westphal S. 31 ff. jenes Gesetz auch auf die Aristophaneische Komödie ausdehnt und mit der Behauptung auftritt, Aristophanes stehe in dieser Beziehung dem Aeschylos näher als die Tragödie des Sophokles und Euripides, so ist das grundfalsch. Nur dadurch, dass Westphal öfters Parodoi, Parabasen, Stasima ansetzt, wo solche keineswegs vorhanden sind, und andererseits Parodoi, Stasima und das nicht ausser Acht zu lassende *XOPOY* der Handschriften unberücksichtigt lässt, wo diese gliedernden Chorlieder vorliegen oder vorgelegen haben, gelingt es ihm in den neun älteren auf uns gekommenen Komödien oder vielmehr nur bei sieben derselben — denn die Acharner und der Frieden wollen sich selbst seinen Zwangsmassregeln nicht fügen — die von ihm vorausgesetzten und geforderten vier Chorika herauszurechnen. Dem entgegen ist das wahre Sachverhältniss dieses, dass nur die Ritter, Wespen und Vögel vier gliedernde Zwischengesänge, nach Westphals Art zu zählen, enthalten, drei der Frieden, alle übrigen Stücke, fünf an der Zahl, hingegen fünf Chorika der bezeichneten Art. Da ich Chorpart. bei Aristoph. S. 172 f. die Gliederung der Aristophaneischen Lustspiele behandelt habe, so kann ich es getrost dem geneigten Leser überlassen sich, falls er dazu Lust verspüren sollte, die leichtfertigen Ansätze Westphals durch Vergleichung selber herauszusuchen, Nachlässigkeiten, die sich nur aus dem mehrfach zu Tage tretenden Bestreben jenes Werkes erklären Gesetze aufzustellen en tout cas, mögen auch die Thatsachen mit ihnen in directem Widerspruch stehen. Für Sophokles und Euripides hat selbst Westphal die von ihm zum Gesetz erhobene Tetras der Chorika nicht zu behaupten gewagt. Mit Bezug auf den letzteren ergiebt sich aus der obigen Zusammenstellung in dieser Hinsicht folgendes thatsächliche Verhältniss. Sehen wir, wie billig, vom Rhesus und dem Satyrdrama ab und lassen wir für einen Augenblick auch den Orestes bei Seite, so scheiden sich die übrig bleibenden 16 Tragödien gerade in zwei an Zahl gleiche Abtheilungen, indem 8 derselben (Alc. Hec. Herc. fur. Troad. Iphig. Taur. Ion. Phoen. Iphig. Aul.) vier

Hauptchorlieder, die andern 8 (Med. Hippol. Heracl. Andr. Suppl. El. Hel. Bacch.) fünf Gesänge umfassen, welche die Zerlegung jener Stücke in ihre Bühnentheile bewirken. Der Orestes enthält nur drei gliedernde Chorika, der Rhesus bietet die gangbare Fünfzahl, im Cyclops finden sich drei Zwischengesänge des Chors. Hiernach werden wir bei Euripides weder von einer durchgängig festgehaltenen noch auch von einer etwa in verschiedenen Perioden verschiedenen aber festen Zahl der Stasima (die Parodos lassen wir als überall vorhanden besser ausser Rechnung) reden, sondern nur sagen, dass dieselbe ebenso wie die der Epeisodien in der Regel zwischen 3 und 4 schwankte, selten geringer und niemals, wie es scheint, grösser war. Zahl und Umfang der Stasima und Epeisodien im Satyrdrama war wohl regelrecht, wie wir es an dem einzigen uns erhaltenen bemerken, kleiner als in der Tragödie.

Gehen wir auf den Umfang und die Ausdehnung der Bühnentheile in der Euripideischen Tragödie, des Prologos, Epeisodions und der Exodos, etwas näher ein, so machen wir sogleich die Bemerkung, dass die Zahl der Auftritte[1]) im

---

1) Natürlich können die Bühnentheile auch des griechischen Dramas ganz so wie die Acte oder Aufzüge eines modernen nur nach dem Ab- und Zugang der Schauspieler in kleinere Scenen zerlegt werden. Zudem ist bekannt, dass schon die alten Metriker mit ihrer Koronis nach demselben Theilungsprincip verfuhren, wovon uns die Ueberreste in den Scholien vorliegen. Zum Ueberfluss bestätigt die Responsion der Dialogpartien, sofern dieselbe sich durch ganze Scenen hindurchzieht, unsere Ansätze, wie eine Vergleichung derselben mit der Zusammenstellung der respondirenden Partien rücksichtlich ihrer Ausdehnung bei Heinr. Hirzel De Euripidis in componendis diverbiis arte, Bonn 1862 auf S. 93 und 94 lehrt. Mag auch immerhin diese ganze Frage noch vielen Zweifeln und Bedenken unterliegen, und mögen die Warnungsrufe Heimsoeths und Carl Kruses oft durchaus berechtigt und zeitgemäss sein, so wird doch allgemein anerkannt, dass wir speciell für Euripides an Hirzel einen überaus vorsichtig und meist sicher leitenden Führer besitzen. Auch will ich nicht unterlassen noch an die Benennung freilich der gesammten Bühneneinlage als *ἐπεισόδιον* und an die unstreitig richtige Ableitung des Wortes von der *ἐπείσοδος*, dem Hinzuauftreten des Schauspielers, zu erinnern. Vgl. Th. Kock Ueber die Parodos der griech. Trag. Posen. 1850. S. 3. — Was nun aber die Scheidung dieser Scenen oder Auftritte

Prologos und Epeisodion nur höchst selten und ausnahmsweise mehr als vier betrug. Es befinden sich nämlich in den 17 unzweifelhaft ächten Tragödien des Euripides nur drei Epeisodien, welche eine höhere Ziffer an Auftritten aufweisen: das zweite Epeisodion der Helena und das dritte der Bacchae, die fünf Scenen, sowie das letzte Epeisodion der Alcestis, das sogar sieben Auftritte in sich begreift. Dabei werden wir noch wohl daran thun die Alcestis hier und im folgenden aus dem Spiel zu lassen, sowohl weil wir aus äusseren und inneren Gründen allen Anlass haben an ihrer tragischen Natur zu zweifeln, als auch weil gerade das letzte Epeisodion derselben ganz besonders eigenthümlichen Bedingungen unterworfen ist. Es hat nämlich seine grosse Ausdehnung eben dadurch gewonnen, dass in dasselbe jene Scenen, die aus dem Rahmen einer Tragödie heraustreten und durch das bald rücksichtslose bald lächerliche Gebahren des Herakles sich einem heitern Satyrspiel nähern, eingelegt worden sind. Es sind dies die Auftritte 4. 5. 6, d. h. also, was wichtig und noch nicht beachtet worden ist, gerade derjenige Theil des Dramas, während dessen die Orchestra leer, demnach alles, was an die im Königshause herrschende Trauer erinnern könnte, entfernt und so Platz für die lustigen Einlagen geschaffen ist. Alle übrigen Prologe und Epeisodien vertheilen sich dermassen, dass 19 dieser Bühnentheile einen, 23 zwei, 20 drei, 7 vier Auftritte oder Scenen enthalten. Danach bestimmte Euripides gewöhnlich den Umfang jener partes scaenicae auf

---

innerhalb des Epeisodions und der Exodos durch Trimeter, trochäische Tetrameter, anapästische Systeme oder durch längere Wechselgesänge des Chors betrifft, so lässt sich in dieser Beziehung, wie unsere obigen Angaben zeigen, ein durchgreifendes Gesetz nicht bemerken. Auch gliedern eigentlich nur die Wechselgesänge, während die sonstigen Chorkommata bald der voraufgehenden, bald der nachfolgenden Scene angehören, je nachdem sie unmittelbar vor dem Auftreten oder unmittelbar nach dem Abtreten einer Bühnenperson liegen. Sie bestehen, was ja in der Natur der Sache liegt, meistens in Anmeldungen der neu auftretenden Personen. Nur das dürfen wir auf Grund des zusammengestellten Materials behaupten, dass solche Markirungen durch eine chorische Leistung irgend welcher Art bei Euripides gar nicht selten, sondern recht häufig sind, und zwar häufiger und durchgeführter in den älteren als in den jüngeren Dramen des Dichters.

1, 2 oder 3 Auftritte, eine grössere Anzahl kam bei ihm seltener in Anwendung.

Ein ganz anderes und auf den ersten Blick höchst auffallendes Verhältniss stellt sich uns bei Betrachtung der Exodoi vor Augen. Denn während in der einen Reihe derselben durchaus dasselbe Gesetz des Umfanges wie in den Prologen und Epeisodien herrscht, während die Exodos der Heracl. einen, des Hippol. und der El. zwei, der Iphig. Taur. und Hel. drei, der Andr. und Troad. vier Auftritte umfasst, zeigen alle anderen Exodoi eine weitere und zwar eine meistens unverhältnissmässig weitere Ausdehnung. Es bieten aber die Hec. 5, der Herc. fur., die Suppl. und Bacch. 6, die Med. und der Ion 8, die Phoen. 9, die Iphig. Aul. 10, der Orest. gar 13 Scenen. Diese, wie gesagt, zunächst in der That auffallende Erscheinung findet indessen bei genauerem eingehen auf den Inhalt jenes letzten Bühnentheils alsbald darin ihre Erklärung, dass es sich als ein von Euripides beinahe durchgehends eingehaltenes Princip bei Disposition des Arguments herausstellt die Peripetie und die Katastrophe, d. h. also die gesammte Katabasis, in die Exodos zusammenzudrängen. Während die vorausgehenden Epeisodien allmählich den Knoten schürzen, erfolgt in der Exodos durch eine rasche Aufeinanderfolge eng verknüpfter, ununterbrochen fortlaufender Scenen die Lösung desselben. Wenn aber diese Lysis eine weitere Exposition erforderlich macht, wenn sie durch die Handlung der theilnehmenden Bühnenpersonen zum Abschlusse gelangt und nicht durch plötzliche und von aussen herantretende Mittel, so muss nothwendig der Schlusstheil der Tragödie auf einer breiteren Grundlage von Scenen aufgebaut werden. Wir wollen nun zuvörderst das behauptete Verhältniss in den Tragödien mit umfangreicherer Exodos aufzeigen.

1. Medea. Peripetie zu Medeias Gunsten: Ausführung ihrer Rache.

2. Hecuba. Peripetie zu Gunsten Hekabes: Vollziehung der Rache an Polymestor.

3. Ion. Peripetie zu Kreusas Gunsten nach äusserster Lebensgefahr derselben: *ἀναγνώρισις* zwischen Mutter und Sohn. Athena, als Deus ex machina ziemlich unnöthig, ver-

scheucht nur noch die letzten Zweifel Ions an seiner göttlichen Geburt, Kreusas Aussagen bestätigend.

4. Orestes. Peripetie zu Gunsten der Atridengeschwister. Während die in den Epeisodien von Orestes und Elektra auf Menelaos und nächstdem auf den Rath der Argiver gesetzten Hoffnungen sich nicht erfüllen, gelingt es ihnen in der Exodos durch ihre eigene Thatkraft mit Pylades Hülfe Rache an dem unzuverlässigen Menelaos zu nehmen und ihn durch Ergreifung Helenes und Hermiones und ihre den Tod und Untergang verachtende Entschlossenheit in die peinlichste Verlegenheit zu bringen. Es ist klar, dass ohne Apollons Erscheinen durch die Maschine die Tragödie viel ethischer hätte werden können. Ist doch schon durch die handelnden Personen selber eine Peripetie herbeigeführt, und nur um eine friedliche Lösung zu ermöglichen und um die dem Gotte von Orestes gemachten Vorwürfe als ungerecht zu erweisen, d. h. die göttliche Ueberlegenheit zu wahren, tritt noch ganz zum Schluss ein zweiter äusserlicher Umschlag hinzu.

5. Hercules furens. Metabase ins Unglück für Herakles: sein durch Auftreten der Lyssa herbeigeführter Wahnsinn und Ermordung der eigenen Kinder, etwas gemildert durch die tröstenden und erhebenden Freundesworte des Theseus.

6. Phoenissae. Katastrophe in breiter, aber rascher Entwickelung: Wechselmord der feindlichen Brüder, Selbstmord Iokastes.

7. Bacchae. Katastrophe: Vollziehung der Strafe durch Dionysos. So eindringlich und in allmählich sich mehr und mehr steigerndem Masse Pentheus in den Epeisodien gewarnt wurde, so plötzlich erfolgt, nachdem es einmal vorbereitet ist, des Gottes Strafgericht. In der Exodos tritt Dionysos in seiner vollen Majestät als Gott auf, während er vorher nur die Rolle eines geweihten Dieners desselben spielte: dass er aber hier auf der Maschine sichtbar wurde und nicht vielmehr auf der Bühne erschien, davon habe ich mich bei der Beschaffenheit des defecten Textes noch nicht überzeugen können.

8. Iphigenia Aulidensis. Lysis durch Iphigeneias freiwilligen Entschluss zum Wohle des Vaterlandes zu sterben.

9. Supplices. Mit Liebe und Ausführlichkeit verweilt die Exodos bei der Darstellung desjenigen Vorganges, den die handelnden Personen in dem ganzen voraufgehenden Theile des Stückes mit Eifer und Sorge zu ermöglichen suchten und nun endlich ermöglicht haben, bei der Darstellung der Todtenfeier der sieben Helden. Sie bietet eine Reihe der namentlich für das Auge effectvollsten Scenen, aber keine eigentliche Katastrophe dar. Athena, als Deus ex machina ohne wesentliche Bedeutung für die Tragödie und nur dem Publikum zu Gefallen erfunden, erscheint bloss zu dem Zweck, um Theseus Massnahmen noch zum Nutzen für Athen auszubeuten und zu modificiren und die Epigonen in eine schönere Zukunft blicken zu lassen.

Halten wir diesen Dramen mit grösserer Exodos jene mit kürzerer entgegen, so macht sich sofort der wenn auch nur äussere Umstand bemerklich, dass den letzteren, 7 ihrer Zahl nach, mit Ausnahme von zweien, den Heraclidae und Troades, sämmtlich durch einen Deus ex machina zum Ziele kommen, wogegen von den 9 ersteren mit Sicherheit nur drei einen solchen Schluss hatten. Dieser Umstand gewinnt noch mehr an Wichtigkeit für uns, sobald wir auf das innere Wesen und die Bedeutung jener Theatereinrichtung in beiden Fällen eingehen und ihre Wirkung hier und dort vergleichen. War in den Tragödien der ersten Klasse der Maschinengott, wie wir oben zeigten, nur ein unwesentliches Nebenwerk, ein nachträglicher Aufputz, während sich das Stück selbständig und von innen heraus bis zu Ende entwickelte, so wird er da, wo er sich in den Tragödien der anderen Klasse findet, zur Lösung geradezu erfordert und auf sein thätiges Eingreifen ist die gesammte Lösung in der Exodos so gut wie beschränkt: so im Hippolytus, wo gleich von vorn herein Artemis es ist, welche dem Theseus den wahren Sachverhalt aufklärt und nach dem Stande der Dinge eben auch allein aufklären kann, so ferner in der Iphigenia Taur. und in der Helena, indem dort Athena, hier die Dioskuren den unbändigen Willen eines barbarischen Königs brechen und einzig befähigt sind zu brechen. Wo dieser Deus aber in den kürzeren Exodoi sich nicht findet, in den Heracl. und den

Troad.,[1]) da verläuft sich die Lösung als bei einfachen Tragödien ohne Peripetie so zu sagen im Sande.

Durch vorstehende Ausführung meinen wir den grossen Umfang des Bühnenschlusstheiles gewisser Euripideischer Tragödien hinreichend motivirt zu haben, insofern es sich zeigte, dass derselbe auf einem inneren Grunde, einem bestimmten künstlerischen Grundsatze des Dichters beruhe. Dieses dramatische Kunstgesetz würde bisweilen gestört werden, wenn diejenigen Recht haben sollten, welche der Ansicht sind, dass theils Wechselgesänge, theils Kommoi hier und da als Stellvertreter der Stasima das Drama gliederten. So setzt Wecklein den Wechselgesang Med. 1240 ff., so Köchly den Kommos Iphig. Taur. 632 ff., so Schöne den Wechselgesang Bacch. 1142 ff., so endlich Kock in seiner Uebersetzung die Wechselgesänge Ion 1231 ff. Phoen. 1291 ff. Cycl. 618 ff. sowie den Wechselgesang mit angeschlossenem Kommos Herc. fur. 1006 ff. als gliedernde Chorgesänge an. Und diese Ansätze, welche übrigens den Definitionen des Aristoteles im 12. Cap. seiner Poetik geradeswegs zuwiderlaufen, hat Kock über die Parodos der griechischen Tragödie S. 4 durch den Schein einer Theorie zu stützen gesucht, indem er zwei Arten von Kommoi unterscheiden will: einen leidenschaftlicheren, der unmittelbar empfundene oder in der näch-

---

1) Uebrigens scheint die von O. Müller Gesch. der griech. Litt. II. S. 168 f. geäusserte Vermuthung, der Epilog dieses Dramas, in welchem eine Gottheit als Deus ex machina auftrat und den Untergang der Flotte als gegenwärtig vorgehend beschrieb, möge verloren gegangen sein, es nicht zu verdienen so mit drei Worten abgewiesen zu werden, wie es Bernhardy thut. Die Herbeiziehung und Deutung freilich von Aristot. Poet. cap. 15, die Müller vornimmt, wird nicht zu halten sein. — Die Exodos der Heracl. ist hinsichtlich der Darstellung, die sie von der beabsichtigten Tödtung des Eurystheus giebt, namentlich was die Ansicht Alkmenes über die Art derselben betrifft, verdunkelt durch Unklarheiten, ja Widersprüche, welche eine genauere Erörterung erheischen; vgl. Wolf. Bauer zu V. 1050, Fritze Uebers. zu V. 1008. Auch finde ich in derselben so stark mitgenommenen Tragödie einen anderen offenbaren Widerspruch bisher nicht angemerkt, welcher zwischen Makarias Bitte und Demophons Zusicherung ihrer Bitte unter Frauenhänden zu enden V. 565 ff. besteht und dann dem kurzen Bericht über ihr Ende V. 819 ff.

sten Zukunft zu befürchtende Leiden bespreche, und einen ruhigeren, gemesseneren und dieses seines Charakters wegen für die Zwecke der Gliederung geeigneten, in welchem vergangenes Unglück oder entfernter liegende Uebel dargestellt würden. Wie unsicher diese Unterscheidung auch sein mag und wie sehr sie auch dem subjectiven Ermessen Thür und Thor öffnet, so wird doch wahrlich Niemand behaupten wollen, dass jener von Köchly wie auch von Wecklein als ein stellvertretendes Stasimon angesetzte Kommos des Chors mit dem zum Tode bestimmten und dem für die Errettung ausersehenen Freunde in der Iphig. Taur. von einem vergangenen oder fern liegenden Unglück handele. Abgesehen von diesem einen Kommos treffen alle die anderen oben aufgezählten Ansätze die Exodos und würden daher ihren ununterbrochenen Verlauf ungebührlich aufhalten und ihren wohl gefügten Zusammenhang zerreissen. Allein wir wollen unsere Ansicht von der Euripideischen Exodos nicht weiter ins Treffen führen, ebensowenig wie die Vortragsweise jener Chorpartien durch einzelne Sänger, da noch andere gewichtige Gegengründe zu besprechen sind, und zwar solche, welche uns Gelegenheit geben werden einzelne noch immer nicht ganz aufgehellte Punkte der antiken Dramatik zu berühren.

Ein solcher Punkt ist die Frage von der Leerheit der Bühne während des Stasimons und überhaupt im altgriechischen Drama. Kock, der sich dafür entscheidet, dass die Bühne während des Vortrages der Stasima nicht leer zu sein brauche, spricht sich gegen die Vertreter dieser Annahme folgendermassen aus a. O. S. 39 Anm.: „Wir würden dieses von Schneider ausgegangenen Irrthums, da dieser Gelehrte sich mit Sammlung des Materials begnügt und sehr selten eine eigene Ansicht sicher begründet, nicht gedenken, wenn er nicht auch bei O. Müller sich fände. O. Müller meint, Stasima träten nur in Ruhepunkten der Handlung ein, und wenn die Bühne leer wäre. Es wird genügen dagegen die Stasima des gefesselten Prometheus und des Oedipus in Kolonos (mit Ausnahme des letzten, des Todtenliedes) zu erwähnen.“ Vgl. Muff Die chorisch. Techn. des Sophokles S. 38. Was werden wir hiernach bei Müller zu lesen erwarten? Wir lesen in

seiner Gesch. der griech. Litt. II. S. 66 den folgenden Satz: „Stasima treten immer nur bei Ruhepunkten ein, wenn die Handlung eine gewisse Bahn durchlaufen hat; oft ist die Bühne ganz leer dabei, oder wenn auch Personen auf derselben geblieben sind, so treten doch nachher andere hinzu, als vorher mit ihr in Verbindung standen, daher sie auch eine erwünschte Zeit für den Wechsel der Kostüme und Masken gewähren.“ In Wirklichkeit ist demnach Müller soweit davon entfernt beim Stasimon stets leere Bühne zu beanspruchen, dass er vielmehr den entgegengesetzten Fall eingehend berücksichtigt: nur das eine verlangt er, dass während der Stasima die Handlung ruhe oder eine Pause mache. Und von diesem Erforderniss kann in der That niemals abgegangen werden, so oft man ein Stasimon statuiren will. Das bestätigt die Praxis des Euripides wenigstens, wie unsere obige Ueberschau über seine Dramen beweist, in allen Fällen, besonders auch in allen denjenigen Fällen, auf die es hier am meisten ankommt, wo sich während des Stasimons Personen auf der Bühne befinden. Denn entweder ist alsdann die betreffende Bühnenperson völlig theilnahmlos für das, was um sie her und in der Orchestra vorgeht, theils indem ihr Schmerz sie niederdrückt (so Hekabe während des 1. Stas. der Hec. und aller drei Stas. der Troad., Orestes während des 1. Stas. des Orest., Iolaos während der beiden ersten Stas. der Heracl., Admetos während des 3. Stas. der Alc.), theils indem sie in tiefes Nachsinnen versinkt (so Medeia bei den beiden ersten Stas. der Med., Menelaos bei dem 1. Stas. der Hel.), oder aber sie erwartet gespannt in ruhig und scharf beobachtender Haltung irgend eine Person oder ein Ereigniss, durch deren Erscheinen oder dessen Eintritt die Handlung erst wieder in Gang kommen soll (so Medeia in den beiden letzten Stas. der Med., Phaidra im 1. und Theseus im 4. Stas. des Hippol., Alkmene in den beiden letzten Stas. der Heracl., Andromache im 1. Stas der Andr., Adrastos im 2. und 3. Stas. der Suppl., Menelaos im 2. Stas. der Hel., Hektor im 2. Stas. des Rhes.).

Müssen wir aber bei Müllers Forderung der pausirenden Handlung für das Stasimon stehen bleiben, so ist leicht einzusehen, dass ein Kommos nie für jenes eintreten darf. Denn

während des Kommos ist die Bühne ja nicht nur nicht leer, sondern sogar in voller Action und in gesanglicher oder declamatorischer Thätigkeit. Zudem widerspricht den Kommos anlangend, wie schon bemerkt wurde, direct Aristoteles, was auch Muff a. O. S. 43 offen zugesteht: „Im zwölften Capitel der Poetik des Aristot. wird das *ἐπεισόδιον* also definirt: *ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.* Da nun kurz vorher als eigentliche Chorlieder die Parodoi und Stasima genannt sind, so werden auch nur diese unter den *ὅλα χορικὰ μέλη*, den ganzen, ununterbrochenen, reinen Liedern zu verstehen sein. Daraus wäre dann weiter der Schluss zu ziehen, dass ein *κομμός* keine Epeisodien begrenzen darf.“ Gewiss muss nach Aristoteles Worten dieser Schluss gezogen werden; und dass er mit Recht gezogen wird, beweist die Praxis der griechischen Dramatiker, wie wir das vorläufig an Euripides nachgewiesen haben.

Eher könnte man allerdings rücksichtlich der Wechselgesänge durch die Leerheit der Bühne während ihrer Aufführung sich bewogen oder verleitet fühlen diese Gattung von Chorliedern hin und wieder als Ersatzmittel eines eigentlichen Stasimons zu betrachten. Allein auch gegen diese Annahme fallen verschiedene Umstände, für Euripides zum mindesten, Ausschlag gebend in die Wagschale. Einmal nämlich giebt es bei ihm auch Wechselgesänge bei besetzter Bühne, in denen die Choreuten ihre Verwunderung oder Entrüstung, ihre Freude oder mitfühlende Trauer, ihre Bitten oder ihre Grüsse den anwesenden Personen aussprechen, wie dies Hippol. 363, Suppl. 273, El. 585, Troad. 1240, Phoen. 291 der Fall ist. Ferner sehen wir einen Wechselgesang unmittelbar vor einem Stasimon Herc. fur. 732 und unmittelbar nach einem Stasimon Wechselgespräche des Chors Hippol. 770, Herc. fur. 807, El. 1165 und wieder Wechselgesänge wenn auch nicht in unmittelbarer, so doch in allernächster Nähe eines Stasimons Hec. 1004, Herc. fur. 866, Cycl. 648 oder einer Parodos Alc. 218. Endlich finden wir einen antistrophisch gebauten Wechselgesang, dessen respondirende Bestandtheile durch eine längere Dialogpartie von einander getrennt sind Orest. 1345 = 1545.

In allen diesen Fällen ist der chorische Wechselgesang als gliederndes Chorikon unbrauchbar und undenkbar und kann nur als integrirender Theil des Epeisodions oder der Exodos aufgefasst werden. Völlig entscheidend aber wird es für uns sein, dass gerade während der Wechselgesänge bei leerer Bühne die Handlung keineswegs stockt, sondern im allerstärksten Flusse ist. Ich will dies ganz kurz und nur für diejenigen Fälle, in denen man wirklich an ein gliederndes Chorlied gedacht hat, zeigen.

Medea 1240. Hinter der Scene geht der Kindermord Medeias vor sich. Hülferufe der bedrohten Kinder werden gehört. Der Chor in höchster Aufregung. Vgl. das ganz analoge Verhältniss Hec. 1004 bei Polymestors Blendung und Herc. fur. 732 bei Lykos Fall, sowie auch Herc. fur. 866 und Cycl. 648.

Hercules furens 1006. Die gemordeten Kinder des Herakles und der unselige schlafende Mörder werden vermittels des Ekkyklems den Augen der Zuschauer sichtbar. Diese Erscheinung begleitet der Chor mit einem heftigen Ausbruch seines Mitgefühls. Der Wechselgesang Einleitung des gleich darauf folgenden Kommos mit Amphitryon.

Ion 1231. Durch die Botschaft eines Dieners, welcher dem Chor die Entdeckung des Mordanschlages auf Ion und die Lebensgefahr der Gebieterin meldet, wird der Chor zu geängstigten Ausrufen seiner Todesgedanken veranlasst. Allsogleich erscheint fliehend und zitternd Kreusa.

Phoenissae 1291. Eben nur ist Iokaste mit Antigone auf die Nachricht von dem beabsichtigten Zweikampfe der Brüder auf den Kampfplatz geeilt um das entsetzliche Vorhaben, das den Chor aufs tiefste bewegt und erschüttert, zu hindern: da kommt auch schon Kreon und erfährt alsbald von einem Boten den schrecklichen Ausgang des Kampfes und seiner Schwester Entleibung.

Bacchae 1142. Kaum hat ein Bote vom Kithäron den grässlichen Tod des Pentheus durch seine eigene verblendete Mutter dem darüber frohlockenden und in einen Siegesgesang ausbrechenden Chore gemeldet: als auch bereits diese selber auftritt, das blutige Haupt des Sohnes auf ihrem Thyrsos.

Nirgends ist hier der Ort für einen Stillstand der Handlung: überall ist sie vielmehr und auch in den noch übrigen oben nicht näher berücksichtigten Fällen [1]) gerade da, wo die Wechselgesänge sich finden, in das höchste Stadium der Bewegung, welches die jedesmalige Tragödie überhaupt aufweist, eingetreten, sodass selbst der Chor von der allgemeinen Unruhe ergriffen wird und auf eigene Hand zu agiren anfängt. Ueberall passt hier also auch auf die Euripideischen Wechselgesänge das bekannte Wort F. Bambergers: Quo maior autem chori ad actionem usus, eo saepius carminum a partibus chori cantatorum locum fuisse consentaneum est. Und in der That wird sich uns die Verwerflichkeit jener Theorie, welche Kommoi und Wechselgesänge des Chors zu stellvertretenden Stasima stempeln will, erst dann in ihrem ganzen Umfange ergeben, wenn wir in den späteren Capiteln werden Gelegenheit gehabt haben Vortrag und Darstellung jener Chorika zu erörtern.

1) Nur betreffs des Orestes, dessen ungemein ausgedehnte Exodos doch vielleicht einem und dem andern noch befremdend erscheint, sei es mir gestattet darauf hinzuweisen, wie die beiden Wechselgesänge 1345—1358=1545—1558 gerade mitten in der am lebhaftesten erregten Handlung gelegen sind. Unmittelbar vor der Strophe findet die Festnehmung Hermiones statt; zwischen Strophe und Antistrophe liegt die Flucht des phrygischen Sklaven aus dem soeben von Orestes und Pylades durch einen Handstreich genommenen Palaste und seine Verfolgung durch Orestes. Sofort nach der Antistrophe tritt Menelaos auf um dem weiteren Vorgehen der Freunde zu steuern und wenigstens die Leiche seiner todtgeglaubten Gattin ihren Händen zu entreissen.

Zweites Capitel.

Charakteristik des Chors in den Tragödien des Euripides.

Im Eingange dieses Theiles unserer Untersuchung muss ich den freundlichen Leser bitten hier nicht etwa auch nur den Versuch einer ästhetischen Würdigung des Euripideischen Chores zu erwarten, wie eine solche mit Rücksicht auf den Chor in der griechischen Tragödie überhaupt von Männern wie Heeren und Süvern, wie Schiller und Hegel angestellt worden ist. Nach Massgabe unserer Aufgabe kann es uns in dem vorliegenden Abschnitte nur darauf ankommen den factischen Thatbestand der Verhältnisse zu ermitteln und sicher festzustellen, in denen der Chor innerhalb jedes einzelnen Stückes des Euripides nach der Absicht und den directen Angaben des Dichters sich uns zeigen soll. Hierzu rechnen wir einmal die möglichst genaue Angabe der äusseren Bedingungen und Umstände, welche das Wesen des Chors nach Geschlecht, Lebensalter, Lebensstellung, Ehe oder Ehelosigkeit und ähnlichem bestimmen und individualisiren, Fragen, welche wie sie für die chorische Technik eines alten Dramatikers überhaupt von Bedeutung sind, so sich im folgenden auch für die Kritik, die niedere wie die höhere, mehrfach als wichtig erweisen werden. Hierzu zählen wir ferner eine objective Beurtheilung, inwieweit der Chor der einzelnen Dramen als ein lebendiges und wirksames Glied mit dem ganzen verbunden ist und bis zu welchem Grade er sich an den Bühnenvorgängen als mitempfindende und mithandelnde Person betheiligt. Diesen Massstab legten schon die alten Kunstkritiker an um den Werth des Chores zu bemessen. Bekannt

ist das oft angeführte Wort des Aristoteles am Schlusse des 18. Capitels der Poetik: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;* Noch schärfer tritt der Tadel, welchen diese Worte enthalten, gegen Euripides und die Haltung seiner Chöre in dem Scholion zu V. 443 der Acharner des Aristophanes auf, wo es heisst: *καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διασύρει. οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὔτε τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας.* Vgl. auch Attius bei Nonius p. 178: Sed Euripides, qui choros temerius in fabulis.

In neuerer Zeit ist gerade Euripides die Veranlassung dazu gewesen, dass jener, wie man meinen sollte, völlig klare und unzweideutige Ausspruch des Aristoteles verschiedentlich schief und falsch aufgefasst und erklärt wurde. So war es zunächst Hartung, welcher in seinem Eurip. restit. II. S. 369 f. mit der Behauptung auftrat, Aristoteles habe nicht die Worte schreiben können: *μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ*, und zwar aus zwei Gründen nicht, primum quod parum cum iis, quae subsequuntur, cohaerent, deinde quod continent errorem Aristotele minime dignum. Man könne nicht so sprechen: „non ut apud Euripidem, sed ut apud Sophoclem: reliqui enim choros ab argumentis alienos inserunt." . . Certe enim non datur tertium genus carminum, quo utens Euripides et a Sophocle et ab Agathone potuerit et iis, qui hunc secuti sunt, differre. Habe nun Euripides selbst nicht die *ἐμβόλιμα* angewandt, sondern zuerst Agathon, wie dürfe dann Euripides als Neuerer Sophokles entgegengestellt werden? Daher sei zu schreiben: *ὡς παρ' Εὐριπίδῃ ἢ ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ· τοῖς δὲ λοιποῖς.* Sodann widerspreche die Sache selbst der Angabe des Aristoteles. In duodeviginti, quae exstant, Euripidis fabulis non plus duo carmina reperta sunt, quae illud iudi-

cium confirmare viderentur, quorum alterum Iphigeniae Tauricae, alterum Helenae actibus inest ultimis: quae tamen neutiquam esse ἐμβόλιμα satis mihi videor perspicue ostendisse. Item carmina, quae Phoenissis et Troadibus insunt, docuimus, etsi non ad res proximas referantur, tamen summae rerum necessaria esse et convenire personis feminarum chori, quae essent quasi simulacrum populi, cuius res illis tragoediis agerentur. . . . Reliquos enim choros a Sophoclis choris nihil differre etiam criminatores Euripidis confitentur. Was den zweiten Punkt der Hartungschen Argumentation betrifft, so wird uns die specielle Behandlung der einzelnen Euripideischen Tragödien Gelegenheit genug bieten die Wahrheit desselben zu prüfen. Der erste Punkt beruht auf nichts weiter als auf dem beliebten sophistischen Kunstgriff, dasjenige, was ohne Frage das einzig richtige und wahre ist und was jedem unbefangenen am nächsten liegt, wegzuleugnen und zu ignoriren, sich auf diese Weise Schwierigkeiten zu schaffen, die nicht existiren, und dann mit dem kritischen Messer die Stelle, welche dem Interpreten unbequem ist, sich nach Wunsch und Belieben zurecht zu schneiden. Denn das ist ja gar keine Frage, dass Aristoteles nicht bloss entweder der Situation angemessene Chorlieder oder ἐμβόλιμα unterscheidet, sondern dass es nach ihm sehr wohl ein tertium giebt, welches in der Mitte zwischen beiden Extremen steht. Das hiesse doch das Wesen aller Entwickelung gründlich verkennen und den natürlich auch im Sinken der chorischen Technik allmählich und successive hervortretenden Fortgang ganz übersehen, wollte man den vermittelnden Uebergang, den für uns eben der Euripideische Chor repräsentirt, unbeachtet und ungewürdigt lassen. Zeigen uns ja doch selbst die einzelnen Chorgesänge des einen Tragikers deutlich genug, wie unendlich verschieden und mannigfach abgestuft die Art und Weise sein kann, in der die Lieder bald fester, bald loser mit dem augenblicklichen Moment des Trauerspiels in Verbindung gebracht sind. Diesen Sinn haben denn auch die Uebersetzer der Aristotelischen Poetik mit Absicht und Nachdruck in die Stelle hineingelegt, so Hermann, wie Susemihl und Ueberweg. Ich will des letzteren Fassung jener Worte, welche keinen Zweifel

zulässt, hier hersetzen: „Man muss aber auch den Chor wie einen der Schauspieler auftreten lassen; er muss ein Glied des Ganzen sein und mitwirken; man muss so es damit halten, wie Sophokles, nicht so, wie Euripides; bei den späteren Dichtern gar steht das Gesungene zu dem Gange der Handlung nicht in näherer Beziehung, als zu einer beliebigen anderen Tragödie: man singt eingelegte Lieder, was Agathon aufgebracht hat. Ist denn aber das Einlegen beliebiger Gesänge etwas besseres, als wenn man ein Gespräch oder einen ganzen Act aus einem Drama in ein anderes einfügte?“

Diese hier recht scharf und energisch auftretende Forderung, welche Aristoteles in Bezug auf die Verflechtung des Chors in die Handlung des Stückes stellt, hat C. Friederichs nicht unerheblich herabzustimmen gesucht in seiner Abhandlung, welche den Titel führt: Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo, Erlangae 1853, einer Schrift, die wenn sie auch auf manchem anfechtbaren und irrigen Grundsatze basirt ist, doch viele beachtenswerthe Einzelbemerkungen enthält. S. 33 zieht Friederichs zur näheren Erklärung der Stelle in der Poetik die Worte in den Problemen VI, 19 herbei: *ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν*, deren Sinn der sei, ut chorus neque ipse agat sed agentium quasi comes sit, neque suas res curare debeat, sed eorum, qui agant. His totum se tradere eosque benevolentia prosequi i. e. afflictos consolari atque erigere, in peccandum propensos monere atque corrigere et quae sunt similia, hoc esse chori, Aristoteles mihi videtur recte iudicasse. Freilich könnte man, wie die Frage hinsichtlich der Aristotelischen Probleme besonders nach Prantl und Rose liegt, an der Authenticität der Worte oder wenigstens an ihrer Gleichberechtigung mit denen in der Poetik gewichtige Zweifel erheben. Aber ich würde gegen meine eigene Ueberzeugung handeln, wenn ich das thäte. Denn ich glaube in der That annehmen zu müssen, dass Aristoteles im ganzen doch nur eine gemässigte Theilnahme des Chors an der Action gewünscht habe. Er soll nicht ausserhalb derselben stehen, sondern mitten in ihr, aber er soll sie auch nicht an sich reissen und bestimmend und entscheidend in den Gang der

Ereignisse eingreifen. Dass dieser Art ungefähr der Standpunkt des Aristoteles gewesen sei, zeigt sich schon dadurch, dass er dem Euripides eben Sophokles und nicht Aeschylos gegenüberstellt, den gerade in diesem Falle zu wählen sonst so sehr nahe gelegen hätte. Es zweifelt jetzt wohl Niemand mehr daran, dass der Philosoph bei Aufzählung und Definition der quantitativen Theile der Tragödie im 12. Capitel nicht die ältere Aeschyleische Tragödie, wie man früher meinte, sondern die jüngere der Sophokleisch-euripideischen Zeit im Auge gehabt habe. Die Tragödie des Sophokles war nach unserer Ueberzeugung für ihn überhaupt das Muster und gab ihm den Massstab für seine ästhetischen Aufstellungen und Anforderungen an die Tragödie überhaupt, und namentlich an den Chor und dessen Haltung. Ob indessen dieser Standpunkt der richtige ist, ob ein von Aeschylos Technik entnommener sich nicht mehr empfiehlt, das ist noch sehr die Frage, welche sicherlich von den verschiedenen Kunstrichtern sehr verschieden würde beantwortet werden. Dieser auf Sophokles Art beruhende Standpunkt, den Friederichs vertritt und nach obigem vielleicht nicht ohne Grund als den Aristotelischen ausgiebt, bewirkt es z. B., dass Friederichs den Chor in Euripides Supplices wegen seines allzueifrigen Eingreifens in die Handlung heftig tadelt: worin gewiss viele nicht werden einstimmen wollen. Dieser Standpunkt hat ferner manche Unsicherheit und manche Widersprüche im Gefolge, da sich die Grenze, bis zu welcher der Chor jedesmal zu gehen hat, nicht objectiv festsetzen lässt, sondern oft von ganz subjectivem Ermessen abhängig ist. Dieser Standpunkt hat daher Urtheile zu Tage gefördert, auf die man anwenden darf, was Droysen einmal gesagt hat, als er in einer anderen Beziehung Aeschylos gegen des Aristoteles Autorität in Schutz nahm, Uebers. des Aesch. Bd. II. S. 53: „Solche Urtheile erklärlich zu finden, muss man sagen, dass sie meist gelehrten, aber der Poesie fremden Männern angehören, die mit ihrem Aristoteles in der Hand den Euripides begreifen und vor Sophokles, wie es einmal herkömmlich ist, staunen, den Schiller längst vergessen haben und Shakespeare wo möglich ignoriren.“

Jedesfalls glauben wir in unserem guten Rechte zu sein, wenn wir von der Einschränkung, welche die Stelle in den Problemen uns auferlegen würde, gänzlich uns losmachen und zur Beurtheilung der Euripideischen Chöre einzig den Werthmesser gebrauchen, dass wir zusehen, in welchem Masse der Chor jedes Dramas als ein lebensvoller nothwendiger Theil des ganzen erscheint und im Verein mit den Personen auf der Bühne als regsamer und theilnehmender Mitacteur in der Ochestra sich beweist.

Um die äusseren Verhältnisse der in den Chören auftretenden Personen mit voller Sicherheit angeben zu können, schien es geboten einmal diejenigen Dichterstellen, welche sich auf den Chor beziehen, in ganzer oder zum mindesten möglichster Vollständigkeit zusammenzustellen. Auch wo diese trockenen Aufzählungen nicht gleich bestimmte Resultate lieferten (sehr oft thaten sie es), habe ich sie nicht unterlassen wollen. Sie können vielleicht einem späteren Forscher gelegentlich als Material dienen, ebenso wie die nebenbei unternommene Aufführung aller der Personen, welche als *κωφὰ πρόσωπα*, als Statisten auftreten und im Stück bestimmt erwähnt oder berücksichtigt sind. Nicht selten nämlich war es geradezu nöthig sie von der Choreutenmasse auf das genaueste zu unterscheiden und beide Bestandtheile aus einander zu halten, um nicht durch Confusion derselben in Irrthümer zu gerathen. Aber auch wenn dies nicht erforderlich schien, sind sie der Vollständigkeit wegen angeführt worden. Wie selbst dieses untergeordnete Theaterpersonal bei scenischen Untersuchungen sich mitunter als ein nicht zu übersehendes Moment geltend macht, dafür fanden wir schon bei Besprechung des Chores im Frieden (Chorpart. bei Aristoph. S. 58) einen nicht uninteressanten Beleg und werden auch im folgenden hier und da einem solchen begegnen.

1. Alcestis.

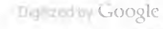
Der Chor wird angeredet von einer Dienerin der Alkestis 146. 162. 214. 217, von Admetos 437 f. 571. 617 *ἀνδρῶν Φεραίων εὐμενὴς παρουσία.* 620 f. 891. 910 ff. 941, 966 *φίλοι*, von Herakles 492 *ξένοι, Φεραίας τῆσδε κωμῆται χθονός;*

berücksichtigt wird er von dem trauernden Gatten 751 f. Er besteht hiernach aus Männern aus Pherae, welche dem Herrscherhause zugethan und nahe befreundet sind, vgl. 217, 380 f.

Es ist eine öfters gemachte Beobachtung, dass Euripides ausser in dieser Tragödie nur noch in zwei anderen den Chor aus Männern gebildet hat, während er in allen übrigen uns erhaltenen Trauerspielen Weiberchöre ausnahmslos vorzog. Der Grund hierfür liegt auf der Hand. Euripides liebt es den Chor in denselben äusseren Verhältnissen vorzuführen, in welchen sich die Person des Stückes befindet, welcher er aggregirt ist. Da nun die meisten seiner Dramen sich in der Darstellung leidenschaftlicher Frauencharaktere bewegen, so wirkt dieser Umstand beeinflussend auf die Zusammensetzung der Chöre ein. Jene beiden oben mit der Alcestis auf eine Stufe gestellten und als Abweichung von der Regel bezeichneten Stücke sind die Heraclidae und der Hercules furens. Sie gehören mit der Alcestis der früheren dichterischen Periode des Euripides an. Und zwar steht der Männerchor sowohl im Hercules als auch in den Heraclidae in greisenhaftem Alter: anders scheint es sich mit dem Chore der Alcestis zu verhalten. Freilich sagt der Scholiast zu V. 77: *ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορός* und in der auf Aristophanes zurückgehenden Hypothesis heisst es: *συνέστηκε δὲ ὁ χορὸς ἔκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων, οἳ καὶ παραγίνονται συμπαθήσοντες ταῖς Ἀλκήστιδος συμφοραῖς.* Und ebenso haben alle neueren Herausgeber und Erklärer geurtheilt. Aber diese Annahme kann nicht richtig sein, da die Mitglieder des Chors nach ihren eigenen Worten V. 488 ff., welche für uns höher stehen müssen als irgend welche indirecten Zeugnisse, noch unverheirathet sind und noch an die Ehe denken. Der Chor singt dort am Schluss des ersten Stasimons:

> *τοιαύτας εἴη μοι κῦρσαι*
> *συνδυάδος φιλίας ἀλόχου· τὸ γὰρ*
> *ἐν βιότῳ σπάνιον μέρος· ἦ γὰρ ἂν ἔμοιγ' ἄλυπος*
> *δι' αἰῶνος ἂν ξυνείη.*

Der Versuch Wolfgang Bauers diesen Widerspruch dadurch zu heben, dass er zu V. 485 erklärt, da der tragische Chor



allgemein menschliche Empfindungen zum Ausdruck bringe, so könne er hier ohne Rücksicht auf sein Greisenalter den ausgesprochenen Wunsch thun, wird wenige befriedigen. Vielmehr wird man in ihm nur einen gezwungenen Nothbehelf der Interpretation erkennen. Denn so marklos und aller Individualität baar erscheint der Chor selbst bei Euripides niemals. Auch ist die Quelle nicht verborgen, aus der die Vermuthung der alten Grammatiker über das Alter der Choreuten irrthümlich geflossen sein mag. V. 916 ff. erwähnt der Chor einen greisen Stammgenossen, der an der Schwelle des Todes seinen einzigen Sohn verloren, aber diesen Verlust mit Geduld ertragen habe. Jacobs und Welcker glaubten hier eine Anspielung auf das Geschick und die Hochherzigkeit des Anaxagoras zu finden, und auch Bernhardy nimmt an, dass der Dichter mit jener Stelle das Andenken seines Lehrers habe verewigen wollen. S. Encyklop. von Ersch und Gruber, Artikel Euripides. Note 20. Ungläubiger verhielt sich G. Hermann, der hiergegen zu V. 915 kurz bemerkt: Non cogitavit de Anaxagora, qui in Hippolyto v. 120 sqq. vel lotrices adhibere non sit veritus. Und es ist nicht zu leugnen, dass von vielen Erklärern, welche allenthalben Beziehungen auf die persönlichen Lebensverhältnisse des Dichters oder die politischen Ereignisse seiner Zeit wittern, hierin auch bei Euripides mitunter zu weit gegangen wird.[1]) So ist es z. B. für unsere Tragödie durch nichts gerechtfertigt, wenn Friederichs S. 19 den Dichter mit Rücksicht auf die oben angeführten Verse 488 ff. darum tadelt, dass er dort in der Person des Chors von sich spreche. Etenim cum sciamus — sagt er — eum non semel levitatem et inconstantiam mulierum

---

1) Man lese das mit Rücksicht auf Droysen gefällte Urtheil von Lehrs in den Popul. Aufs. S. 71: „Er hat sich aber auch hier einer verkehrten Richtung freilich namhafter Erklärer hingegeben, die überall bei den griechischen Tragikern nicht genug Beziehungen auf augenblickliche Stellung der Parteien und auf Tagesfragen glauben entdecken zu können. Dass man vermeint, ihnen einen Dienst damit zu erweisen, zeugt nur von Mangel an Erhebung und Geschmack. Nur bei Euripides, der weder eine grosse, noch eine schöne Seele war, hat es eine Wahrheit, und ist doch sogar bei ihm übertrieben worden."

esse expertum, suspicor de suis ipsius fatis cogitantem poetam hunc versum (490) scripsisse. Wie sich nun aber auch die Sache mit Bezug auf den alten, Admetos zum Troste vorgeführten Stammgenossen des Chors verhalten mag, so viel ist klar, dass sobald ein alter Interpret ihn innerhalb des Chores stehend sich vorstellte (was sehr leicht geschehen konnte), er dazu kommen musste sich den Chor überhaupt aus Greisen zu denken. Beweisen also die Zeugnisse des Alterthums nichts, so beweist die Analogie der von Greisen gebildeten Chöre in den Heraclidae und im Hercules furens ebenso wenig. Im Gegentheil führt uns ein Vergleich der dort und hier in der Alcestis zu Grunde liegenden Verhältnisse gerade auf unsere Ansicht hin. In den Heraclidae steht der Chor dem greisen Iolaos, in dem Hercules dem greisen Amphitryon zur Seite: Euripides setzte ihn daher seinem Grundprincipe gemäss aus Greisen zusammen. In der Alcestis dagegen ist der Chor dem jungen Ehemanne Admetos zugesellt und steht deshalb wohl in dessen Alter.

Die Chorgesänge zeigen durchweg einen befriedigenden Anschluss an die Vorgänge auf der Bühne. Lebhaft bewegt ihrem Inhalte nach wie durch die Art des Vortrages ist gleich die Parodos, in welcher der Chor herzliche Theilnahme mit dem Geschick der Alkestis an den Tag legt. Das erste Stasimon, nach erfolgtem Tode der Alkestis gesungen, ist ganz mit diesem, desgleichen das zweite nach der gastfreundlichen Aufnahme des Herakles durch Admetos ist ganz mit dem im Herrscherhause heimischen gastfreien Sinne beschäftigt. Ebenso widmet sich das dritte Stasimon, nachdem das Leichenbegängniss der Alkestis vollzogen worden ist, in angemessener Weise dem Troste des trauernden Gatten. Der Scholiast bemerkt zwar mit Rücksicht auf die letzte Partie zu V. 968: *ὁ ποιητὴς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε τῆς παιδεύσεως.* Und auch die Neueren haben wenigstens den Anfang des Chorliedes angegriffen, so Friederichs S. 21, quod minus convenit choro quam ipsi poetae, so Albert Müller im Programm des Lyceums zu Hannover 1860 (Scenische Fragen zur Alk. des Eur.) S. 8, welcher hier ebenfalls eher den Dichter als den Chor sprechen zu hören

meint. Aber die Sache kommt in diesem Falle im grossen und ganzen nicht so tadelnswerth zu stehen. Die Betrachtungen über die Macht des Schicksals, des unerbittlichen und unvermeidlichen, sind durch die Situation wohl motivirt; und das zweite Strophenpaar wendet sich direct an Admetos, den man sich auf der Bühne zu denken hat. Des Chors rege Betheiligung am Gange des Stückes beweisen ferner die ausgedehnten Dialoge des Chorführers: 141 ff. mit der Dienerin, 492 ff. mit Herakles, 568 ff. mit Admetos, ferner der Wechselgesang des erschütterten Chors 218 ff., welcher wie die Parodos für die Aufstellung des Chors, hier nach Halbchören, dort *κατὰ στοίχους*, von Bedeutung ist, sodann der Kommos mit Admetos 873 ff., endlich die Begleitung des Admetos beim Leichenbegängnisse 751 ff., welche sogar eine zeitweise Entfernung des Chors aus der Orchestra nothwendig macht. V. 873 ff. kehrt er mit Admetos dorthin zurück. Vgl. zu diesem Vorgange Ferdinand Ascherson De parodo et epiparodo trag. Graec., Berolini 1856 S. 28 f. und namentlich Schönborn Die Skene der Hellenen S. 137, welcher zugleich mit unumstösslichen Beweisgründen darlegt, dass der Chor weder beim Forttragen der Leiche, noch bei seiner Rückkehr von der Bestattung die Bühne betreten habe. An seine Auseinandersetzung knüpft er die folgenden Worte, welche für den correspondirenden Ab- und Einzug von Bühnenpersonen und dem Chore in der dramatischen Poesie der Griechen überhaupt von grosser Wichtigkeit sind: „Den für die Oertlichkeit im Theater gültigen Gesetzen zufolge trifft nämlich der Chor, wenn er durch die rechte Parodos abzieht, mit den von der Bühne her Abtretenden zusammen; es ist derselbe Weg, den er einschlägt, und den jene einschlagen. Daher wenn Admetos durch die rechte Seitenthür, der Chor durch die rechte Parodos zugleich zurückkommen: so kommen sie gemeinschaftlich von demselbigen Orte und desselbigen Weges; und es verschwinden damit alle Schwierigkeiten, die entstehen, wenn der Chor über die Bühne kommt.“

Nicht die Choreuten, sondern Dienerinnen der Alkestis werden von dieser angeredet 276 f., Diener des Admetos von diesem angeredet 563 ff., 1113 und von Herakles berücksichtigt 1114.

2. Medea.

Der Chor der Tragödie wird von korinthischen Frauen gebildet, welche an Medeias Geschick den innigsten Antheil nehmen; ob sie Mädchen oder verheirathete Frauen sind, ist nicht ganz leicht zu entscheiden. Medeia redet den Chor an 215 *Κορίνθιαι γυναῖκες.* 228, 379, 760, 792, 1105, 1225 *φίλαι.* 1030 *γυναῖκες*; sie vergleicht ihre hülflose Lage im fremden Lande mit der des einheimischen Chors 253 ff. und macht ihn zum verschwiegenen Vertrauten ihrer Pläne 260 ff. 367, 370, 379. 767 ff. 1225 ff. Dem Chor gilt auch der Ausspruch der Medeia 1040 ff., vgl. Wecklein zu V. 1053. Iason redet den Chor an 1282 *γυναῖκες*, 1299 *γύναι* den Chorführer, mit dem er dort einen längeren Dialog führt. Von Medeias Amme wird der Chor angeredet 169. Die Anreden, welche an den Chor gerichtet werden, geben uns also keinen Anhalt zur näheren Bestimmung des Verhältnisses, in welchem die Frauen des Chors stehen. Ziehen wir aber zur Beurtheilung dieser Frage das zweite Stasimon heran, in welchem der Chor auf seine persönlichen Wünsche eingeht, so werden wir namentlich des Inhaltes der ersten Antistrophe wegen (vgl. hier besonders V. 636 *θυμὸν ἐκπλήξασ' ἑτέροις ἐπὶ λέκτροις*) an Ehefrauen zu denken mehr geneigt sein. So sagt auch die Hypothesis des Aristophanes: *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν πολιτίδων.* Und Wecklein spricht S. 17. 29 von den „Bürgersfrauen", Schönborn S. 143 von „Korinthischen Frauen", aus denen der Chor bestehe. Wir sehen also den Chor wieder mit der Bühnenperson, zu der er sich hält, in äusserer Uebereinstimmung.

Die Theilnahme des Chors an der Handlung ist hier auch wieder eine recht lebhafte. Sein herzliches Mitgefühl für Medeia zeigt sich alsbald in der Parodos und wird von ihm nachdrücklich hervorgehoben V. 137 f. 179 f. 183, trotzdem er fremden Stammes ist, s. Wecklein zu 138. So wird das Auftreten des Chors durch seine Freundschaft zu Medeia genügend motivirt und das Einzugslied erscheint mit dem weiteren Verlaufe des Stücks hinreichend verknüpft. Denn überhaupt steht in ihm der Chor ganz auf Medeias Seite, auf

deren Seite nach seiner Ueberzeugung das Recht liegt; nur inbetreff des Kindermordes tritt er ihr entgegen, wagt aber nicht dabei entscheidende Energie zu entwickeln. Auch das erste Stasimon schmiegt sich ganz der Situation an: nachdem der Chor Medeias kühnen Racheentschluss vernommen hat, verkündet er dem Frauengeschlechte ungeahnten Ruhm und beklagt die in so grosses Elend getriebene, vom Gatten und Vater aufgegebene Frau. Ebenso spiegelt das zweite Stasimon den Eindruck ab, den der vorangehende Auftritt und der Streit der Eheleute auf den Chor gemacht hat. Freilich würde es angemessener sein, wenn derselbe weniger mit den Wünschen sich beschäftigte, die er für sich hegt, und mehr auf Medeias Schicksal einginge, was erst in der zweiten Antistrophe geschieht. Wenngleich das Preislied auf die Stadt Athen, welches das dritte Stasimon enthält, mehr durch des Dichters Neigung dem Publikum zu Gefallen zu sein, als durch den Zusammenhang (Aigeus beweist sich im voranstehenden Epeisodion als Beschützer Medeias) hervorgerufen ist, so darf man es wegen des zweiten Strophenpaares, in welchem der Chor Medeia ihre beabsichtigte grässliche That vorhält und sie fragt, wie sie als Kindesmörderin der heiligen Stadt zu nahen sich getrauen wolle, doch als hinlänglich der Entwickelung des Dramas angepasst gelten lassen. Ganz mit dem drohenden Schicksalsschlage, der die unglücklichen Kinder, ihre Eltern und Iasons neue Braut niederschmettern soll, macht sich das vierte Stasimon zu schaffen. Recht schwach dagegen motivirt ist die Reflexion des Chores 1069 ff., welche ihre Existenz einzig der Vorliebe des Euripides zu philosophischen Betrachtungen verdankt. An ein Stasimon ist hierbei nicht im entferntesten zu denken; das Chorikon recitirt der Chorführer. Vgl. unser letztes Capitel. Am lebhaftesten bewegt und, was die Betheiligung an dem Vorgange auf der Bühne betrifft, die Glanzpartie des Chors ist sein Wechselgesang 1240 ff., welcher durch seine Vortragsart uns gleichzeitig die Aufstellung des Chors *κατὰ στοίχους* offenbart. Doch würde man irren, wollte man in dieser Partie aus den erregten Worten des Chors ein thätliches Eingreifen und ein Ersteigen der Bühne seitens desselben folgern. Schönborn sagt

darüber richtig S. 144 f.: „Auf die Bühne steigt der Chor 1264 sicher nicht, wiewohl ihm der Gedanke in solcher Weise den Kindern, die von Medeia gemordet werden, zu Hülfe zu kommen nicht fremd bleibt. Statt wirklich zu Hülfe zu eilen singt er 1268—1281. Wenn aber Iason 1282 zum Chor sagt: *ἐγγὺς ἕστατε στέγης*, so folgt daraus keineswegs, dass der Chor auf der Bühne sich befindet, zumal da von einem Versuche desselben ins Haus der Medeia einzudringen keine Rede ist. Erst Iason lässt 1303 die Riegel und Pforten des Hauses öffnen. Die Begriffe der Nähe und Ferne sind so relative Begriffe, dass aus derartigen Bezeichnungen nur selten eine feste und bestimmte Antwort sich ergiebt.“ Auch in den Dialogen 806 ff. mit Medeia und 1282 ff. mit Iason spielt der Chorführer fast wie ein Schauspieler mit.

Nicht der Chor, sondern ein Diener Kreons wird von diesem berücksichtigt 337, Medeias Dienerin von ihr angeredet und abgeschickt Iason herbeizuholen 815 (wohl die Amme, vgl. Wecklein zu 820), desgleichen 938 eine ihrer Dienerinnen angeredet, Iasons Diener von diesem angeredet 1303 f.

3. Hippolytus.

Der Chor besteht aus verheiratheten Frauen Troezenes, des Schauplatzes der Handlung. Dies beweisen theils Anreden der Bühnenpersonen an den Chor, theils die eigenen Worte des Chors in der Parodos 164 ff., wo der Chor seine Entbindung erwähnt; und auch die Art, wie er im ersten Stasimon, vornehmlich im Anfange desselben sich ausspricht, scheint auf Frauen zu deuten, die Liebe und Ehe kennen gelernt haben. Er ist demnach mit Rücksicht auf Phaidra, an die er sich völlig anschliesst, vom Dichter als nachempfindende Frau der vom Sturme ihrer Leidenschaft fortgerissenen Frau an die Seite gestellt worden. Es redet Phaidras Amme den Chor an 273. 286. 301, 355 *γυναῖκες* und weist auf ihn 294 hin mit *γυναῖκες αἵδε*. Anreden der Phaidra erfolgen: 375 f. *Τροιζήνιαι γυναῖκες, αἳ τόδ' ἔσχατον οἰκεῖτε χώρας Πελοπίας προνώπιον*. 393. 421, 670 *φίλαι*. 565 *ὦ γυναῖκες*. 567. 574 f. 706 ff. *ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροιζήνιαι*. 711. 720; des

Theseus: 785 *γυναῖκες*. 796. Ein Bote (Diener des Hippolytos) redet den Chor 1143 mit *ὦ γυναῖκες* an. Der Scholiast beschreibt ihn zu V. 120: *ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ Τροιζηνίων γυναικῶν, συναχθεὶς εἰς ἐπίσκεψιν τῆς Φαίδρας.*

Man muss gestehen, dass der Chor auch in dem vorliegenden Trauerspiel recht lebhaft an den wechselnden Ereignissen auf der Bühne theilnimmt. Dies zeigen zunächst die nicht seltenen dochmischen Kommatika desselben, welche von einzelnen Choreuten, dem Chorführer und seinen Parastaten oder den 5 Protostaten, ausgeführt werden und die Stellung *κατὰ στοίχους* verrathen. Hierher gehört der Wechselgesang des Chors 363 ff., nachdem Phaidra ihre Leidenschaft offenbart hat, ferner der Kommos 565 ff. mit der horchenden Phaidra, der Wechselgesang des Chors 770 ff.[1]) während Phaidras Selbstmord, endlich der Kommos 806 ff., in welcher letzten Partie der Chor Phaidras Tod mit Theseus beklagt und aus der aufgefundenen Tafel, welche Phaidra geschrieben, ein neues Unheil prophezeit. Dies zeigen ferner die längeren Dialoge des Chorführers mit Personen der Bühne: 267 ff. mit der Amme, 706 ff. mit Phaidra, welche hier dem Chor ihren geheimen Plan anvertraut, 785 ff. und 871 ff. mit Theseus. Auch die Parodos beschäftigt sich theilnehmend mit Phaidras trüber Stimmung, von welcher dem Chor Kunde zugekommen ist und über deren Ursache er Vermuthungen anstellt. Wenn Friederichs S. 23 an dem Einzugsliede auszusetzen hat, dass der Chor in ihm zu viel von sich selber rede — non enim chori res cupimus audire, sed actorum — so läuft dieser Vorwurf entschieden der Wahrheit zuwider, wie Jedermann sich leicht überzeugen wird. Dagegen hat Matthiä nicht ganz Unrecht sich über die Art und Weise lustig zu machen, wie der Chor nach des Dichters Intention zu seiner Nachricht gelangt ist. Er merkt zu V. 120 an: Ceterum vix risum

---

1) Der Bühne bleibt der Chor in jenen dramatisch höchst lebendigen Scenen auch dieses Stückes fern. S. Schönborn S. 141: „Auf das Logeion steigt der Chor nicht, weder 565, noch auch 770, wo der Exangelos um Hülfe ruft. Denn ehe der Chor dazu kommt zur Bühne hinan zu steigen, ist bereits die Nachricht da, dass Phaidra todt ist 781."

effugere posse videtur hoc poetae inventum, quo mulieres chori de morbo reginae ab amica vestes lavante certiores factae esse dicuntur. Quid enim? num ad mare usque progredi oportebat, ut hoc resciscerent? An Stelle des ersten, die Gewalt der Liebe an mythologischen Beispielen erörternden Stasimons hätte man allerdings den Chor lieber seine gespannte Erwartung über den Erfolg ausdrücken hören, welchen die Unternehmung der Amme haben werde. Viel passender erscheinen das zweite und dritte Stasimon, welche sich mit der gerade vorliegenden Situation abgeben. Einen ungerechtfertigten Angriff Monks auf das zweite Stasimon weist Friederichs S. 24 mit Hartung zurück: De stasimo v. 728 sqq. consentio Hartungo, recte refutanti Monkium. Nam quod hic vituperat in Hippolyto, quod chorus praesentit Phaedrae facinus nec tamen prohibere conatus sit, per chori munus quippe non agentis non licet. Das vierte Stasimon nach der Meldung von Hippolytos tödtlichem Sturz scheint verstümmelt zu sein (s. hierüber das Nähere im 4. Capitel) und deshalb weniger mit dem vorhergehenden zusammenzuhängen. Doch wird die Berechtigung auch der einen noch übrig gebliebenen Strophe von Friederichs S. 24 f. Valckenaer gegenüber mit gutem Grunde behauptet: Errare mihi videtur Valckenarius, hoc carmine posse supersederi judicans. Equidem nolim carere, cum id contineat, in quo totius fabulae quasi cardo versatur, potentiam Veneris, cuius testimonia sunt Phaedra et Hippolytus.

Die totale Abhängigkeit, in welcher der Chor zu Phaidra steht, der gegenüber er durch seinen Eid gebunden ist, bringt es zu Wege, dass er in unserer Tragödie keineswegs die göttlichen Gesetze sittlichen Handelns vertritt, sondern von einem schweren moralischen Makel behaftet ist. Hierin erblickt Friederichs S. 25 eine veränderte Stellung, eine Depravation des Euripideischen Chors im Verhältniss zum Sophokleischen. Allein es ist nicht zu übersehen, dass die Euripideische Phaidra es ist, welche die sittliche Schwäche des Chors verschuldet; und sie ist, wie sie bei Euripides ist, allerdings ein für Sophokles undenkbarer Charakter.

Nicht dem Chore, sondern den dienenden Hausbewohnern gelten die Zurufe der Amme 771. 775. 781. Andere mit Aus-

nahme der *ΘΕΡΑΠΟΝΤΕΣ* (vgl. Valckenaer zu V. 61 und Kirchhoff Adn. crit. zu V. 61 und 69) stumme Personen sind in dieser Tragödie: jenes Jagdgefolge des Hippolytos, auf welches Aphrodite 54 f. hinweist und welches Hippolytos selbst 58 ff. und 107 ff. anredet; die Freunde und Jugendgenossen des Hippolytos, 1096 ff. von ihm angeredet und 1169 vom Boten erwähnt; die Sklaven, welche Hippolytos tragen, von ihm angeredet 1349 ff. und 1363 ff.; die dienende Umgebung der Phaidra, welche diese 197 ff. anredet und welche 213 die Amme berücksichtigt; endlich das Gefolge des Theseus, welches er 803 ff. anredet, ebenso 1082 ff. (Sklaven).

4. Heraclidae.

Der Chor wird angeredet von Iolaos 69 (kurz vor seinem Erscheinen in der Orchestra) *ὦ τὰς Ἀθήνας δαρὸν οἰκοῦντες χρόνον.* 75. 78, 84 *ὦ ξένοι.* 88. 93 *ὦ ξένοι*, von Kopreus 99 f. 105, von Demophon 120 ff. *ἐπείπερ ἔφθης πρέσβυς ὢν νεωτέρους*, von Makaria 474 *ξένοι* und vielleicht zusammen mit den Personen auf der Bühne auch 528 ff. 549, von Eurystheus 1030 ff., von Alkmene 1045 ff. Berücksichtigt wird er von Demophon 342 f., von Iolaos 713 *ξένοι.* Er redet sich selber an 1053 *ὀπαδοί*, spricht vielleicht auch zugleich von sich 80 f. *τετράπτολιν ξύνοικον λαόν.*

Hiernach bilden den Chor der Tragödie Bürger der Stadt Athen, wofür der Aufruf desselben durch Iolaos V. 69 entscheidend in die Wagschale fällt, wenn man dazu noch die Anrede Demophons an die Choreuten V. 120 hält, aus welcher hervorgeht, dass Demophon aus demselben Orte wie der Chor herbeigeeilt ist. V. 80 f. scheint sich nicht sowohl auf diesen zu beziehen, als vielmehr zur Bestimmung des Locals dienen zu sollen. Die Bürger stehen bereits in höherem Alter. So haben sie nicht nöthig an dem Kampfe gegen die Argiver theilzunehmen. Zu ihren Jahren stimmt auch die ruhige Ueberlegung und Gemessenheit ihres Charakters, welche nur in den beiden letzten Stasima zum Theil grösserer Lebhaftigkeit und Aufregung Platz macht. Ihre Bethätigung an den Bühnenvorgängen ist der Art, dass sie in der Parodos sogar selbständig in den Gang der Ereignisse eingreifen, indem sie von

vorn herein für die unglücklichen und dabei unter göttlichem Schutze stehenden Herakliden Partei nehmen und Kopreus entgegentreten. Hier führen sie einen längeren Dialog und agiren, während sich sonst in den Epeisodien ihre Thätigkeit meistens auf kurze Interloquien ihres Führers beschränkt. Doch wirken sie auch hierdurch auf die Entschliessungen Demophons ein 232 ff. 288 ff., halten ihn von übereiltem Handeln zurück 271 und 273 und erinnern Alkmene gegen deren Neigung an den Willen der Stadt 1018 ff. Die Stasima, welche der Chor singt, sind sämmtlich ganz wohl im Einklange mit der jeweiligen Situation erfunden und ausgeführt. So reflectirt der Chor im ersten Stasimon, nachdem er das prahlerische und unverschämte Auftreten des argivischen Herolds angesehen hat, über das eben erlebte und über den bevorstehenden unvermeidlichen Kampf des Vaterlandes mit Argos. Von einer allgemeinen, aus den vorangegangenen Ereignissen wohl abzuleitenden Sentenz über die Wandelbarkeit des Glücks ausgehend macht das zweite Stasimon in ansprechender Weise die Anwendung auf Makarias Loos und tröstet den gegen das Ende des vorstehenden Epeisodions verzweifelnden Iolaos. Das dritte Stasimon bildet ein im Augenblicke der Schlacht, die inzwischen geschlagen wird, durchaus angebrachtes und kräftiges Kampflied. Vgl. besonders V. 755 ff. *μέλλω τᾶς πατριώτιδος γᾶς, μέλλω περὶ καὶ δόμων . . . κίνδυνον πολιῷ τεμεῖν σιδάρῳ.* Was kann angemessener sein, als dass der Chor sich dann Nachricht wünscht über den Ausgang des Kampfes, dass er sein gutes Recht und sein Gottesvertrauen hervorhebt und schliesslich die Schirmerin der Stadt, Athene, anruft? Ein Lied der Freude und des Jubels nach Empfang der Siegesnachricht ist das letzte Stasimon; das zweite Strophenpaar knüpft speciell an die Verse 856 ff. unmittelbar vorher an: dort wird von Theseus die wunderbare Erscheinung des Herakles und der Hebe in Gestalt zweier Sterne während des Gefechts berichtet.

Stumme Personen des Stücks sind ausser Akamas die jüngeren Söhne des Herakles, welche mit Iolaos auf den Stufen des Zeustempels als hülfeflehende sichtbar sind, erwähnt 40 ff. 48. 91 ff. 309 ff. 427 ff. 572. 575 ff. 602 ff. 628. 648 ff. 708 ff.

873 ff. 954 ff. und ferner das Geleit des gefangenen Eurystheus, 929 und 1050 (*δμῶες*) erwähnt. Auch in den Versen 307 f. hat man nicht sowohl eine Berücksichtigung des Chors anzunehmen als vielmehr eine Beziehung auf *κωφὰ πρόσωπα* der Bühne zu suchen. Das zeigt Schönborn S. 184, welcher gleichzeitig eine irrige Annahme Gepperts u. A. widerlegt. Er sagt dort: „Wenn Geppert geneigt ist, den Chor im Verlaufe des Stückes auf die Bühne kommen zu lassen, so kann sich dies nur auf 307 ff. beziehen. Nachdem nämlich Iolaos ausgesprochen hat, dass die Kinder des Herakles hier in Athen neue Freunde gefunden haben, sagt er zu diesen Kindern:

δότ', ὦ τέκν', αὐτοῖς χεῖρα δεξιάν, δότε,
ὑμεῖς τε παισί, καὶ πέλας προσέλθετε.

Aber zu *προσέλθετε* ist Subject *τέκνα*, das *ὑμεῖς τε παισί* steht in parenthesi, und das *αὐτοῖς* bezieht sich nicht zunächst auf den Chor, sondern auf den auf der Bühne befindlichen König und dessen Begleitung. Dass der Chor hier auf die Bühne steige, ist in keinem Falle erforderlich.“

5. Hecuba.

Der Chor der Tragödie besteht aus Troerfrauen, die beim Falle Trojas zusammen mit Hekabe das Loos der Knechtschaft getroffen hat; er kommt aus den Zelten der Gebieter, denen er zugeloost ist, s. V. 96 ff. und vgl. 446. 477. Angeredet wird er von Hekabe 163 mit *Τρῳάδες*, 438 mit *φίλαι*, ferner 1027. 1031, berücksichtigt von derselben 193; angeredet von Talthybios 481 *Τρῳάδες κόραι*, von der Dienerin Hekabes 648 *γυναῖκες*, von Agamemnon 1267 *Τρῳάδες*; er redet sich selber an 708, 1014, 1016, 1271 mit *φίλαι*. Es sind verheirathete, aber noch in ihren besten Jahren stehende Frauen, wie 471 f. im ersten Stasimon beweist: sie haben bereits Kinder gehabt, aber auch ihre Väter lebten noch bei Trojas Untergang. [1])

---

1) Freilich müsste die letztere Angabe fortfallen, wenn Hermanns Aenderung richtig wäre, welcher V. 472 statt *ὦ μοι πατέρων χθονός θ'* liest *ὦ μοι χθονὸς πατρῴας*. Aber jene Conjectur scheint unrichtig zu sein und ist von den späteren Herausgebern unberücksichtigt gelassen. Auch Hermanns vorsichtige Einschränkung zu V. 479 ut (= gesetzt dass)

Dasselbe Verhältniss zeigt uns das dritte Stasimon, in welchem der Untergang der Stadt geschildert und dabei mitgetheilt wird, dass die junge Frau am Festgesang und Tanz theilgenommen hatte, der Gatte aber ein rüstiger Kämpfer war. Hiergegen spricht nicht des Talthybios Anrede 481 *κόραι*. Er weiss von ihrer Ehe nichts, und ihm, dem greisen Manne, schickt es sich wohl zu den jugendlichen Frauen also zu reden. Ueberdies werden wir bei Behandlung des Chores in der Iphigenia Aulidensis den Nachweis liefern, dass der Ausdruck *κόρα* ebenso wenig wie *νεᾶνις* in den Dramen des Euripides bei der Anrede ausschliesslich an Mädchen zu denken zwingt, sondern ebenso gut auf Ehefrauen angewandt wird. Es ist in jedem einzelnen Falle darauf zu achten, wer anredet und in welcher Gesinnung und Absicht er anredet.

In der Hypothesis heisst es von unserem Chore: *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν αἰχμαλωτίδων*. Und ein Scholion zu 96 lautet ein wenig bestimmter: *χορὸς ἐκ Τρῳάδων αἰχμαλωτίδων γυναικῶν*. Zu V. 97 *τὰς δεσποσύνους σκηνὰς προλιποῦσα* im Munde des Chors erklärt ein Scholiast: *τουτέστι τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅπου ἐκληρώθη εἶναι δούλη· ἦν γὰρ Ἑκάβη ἐν τῇ τοῦ Ὀδυσσέως σκηνῇ, ὁ δὲ χορὸς ἐν τῇ τοῦ Ἀγαμέμνονος*. Dass die Annahme des Scholiasten in Bezug auf Hekabe irrig sei, zeigt V. 54, vgl. V. 809. Der Irrthum wurde vielleicht durch Verwechselung oder Uebertragung des Verhältnisses in den Troades (vgl. 277 ff.) veranlasst, vielleicht auch nur durch eine falsche Auffassung der Scene in der Hecuba selbst mit Odysseus 216 ff.

Von diesen Troerfrauen, welche den Chor ausmachen, sind wohl zu unterscheiden: 1) die jugendlichen Sklavinnen der Hekabe, auf die gestützt sie heraustritt: 60 ff. *ὦ παῖδες, ... Τρῳάδες*. 85 *Τρῳάδες*; 2) die kriegsgefangenen Troerinnen, mit deren Hülfe Hekabe die Blendung Polymestors vollbringt, die aber gar nicht sichtbar werden, sondern in den Zelten befindlich zu denken sind, 611 ff. 864 ff. 997. 1021. 1030. 1041 ff. 1050. 1074 f. 1098 erwähnt. Sie

---

nonnullae harum mulierum virgines sint . . . ist nicht nöthig, ja geradezu falsch.

bestehen, wie das natürlich ist, aus Frauen des verschiedensten Lebensalters, vgl. 1130 *Τρώων κόραι* und 1135 *ὅσαι δὲ τοκάδες ἦσαν*. Das Verhältniss aller dieser Personen ist nach des Dichters Absichten folgendes. Alle sind jetzt Sklavinnen. Aber die unter 2) aufgeführten Frauen sind ursprünglich freie und erst beim Sturze der Vaterstadt mit Hekabe in das Sklavenverhältniss getreten. Ein Theil dieser Frauen hat die Zelte verlassen und bildet den Chor. Die *κωφὰ πρόσωπα*, welche Hekabe geleiten, dagegen sind ihre ehemaligen jungen Dienerinnen, deren *ὁμόδουλος*, *πρόσθε δ' ἄνασσα* sie nunmehr ist, vgl. 61 f. Sie stehen auf einer Stufe mit der ins Personenverzeichniss aufgenommenen alten *θεράπαινα* der Hekabe, welche 605 und 648 ff. erwähnt ist und sprechend auftritt, und welche identisch ist mit der 873 ff. und 947 f. angeredeten und erwähnten.

Die Theilnahme des Chors an der Handlung ist mässig. Er erscheint, um Hekabe von dem ihr drohenden Unglück zu benachrichtigen, und drückt auch sonst seinen Antheil an ihrem Geschick meist in kurzen Aussprüchen aus, in den Stasima aber begleitet er nicht den Verlauf des Stückes mit seinem Gesange, sondern beklagt ausnahmslos sein Sklavenloos: so stimmen seine Lieder wenigstens zu der allgemeinen Lage und Verfassung, in welcher die Heldin oder vielmehr die Dulderin der Tragödie, deren Seitenstück und Abbild hier wiederum der Chor ist, sich befindet, nicht aber zu jeder einzelnen Phase des wechselvollen Leidens derselben. Daher hatte Hermann Recht mit Rücksicht auf das erste Stasimon zu sagen Praef. p. XVI: Unum est, quod non magnopere laudandum videatur: stasimum chori dico, qui Polyxena ad mortem abducta non tristem matris et filiae sortem, sed suam servitutem, et ne hanc quidem ita, ut se valde tangi eo malo ostendat, conqueritur. Und mit gleichem Rechte urtheilt Friederichs S. 28 f. in derselben Weise über die beiden übrigen Stasima. Er schliesst sein Urtheil, nachdem er Hartungs Versuch einer Vertheidigung abgewiesen, mit den Worten: Chorus Hecubae ... eo potissimum est vituperandus, quod suas res immiscet Hecubae miseriis, quae unae debebant proponi spectatoribus. Wie Hartung war ehemals auch Firnhaber

in seiner Recension der commentationes Sommers de Eurip. Hec. Jahns Jahrbb. Bd. 31 bemüht darzuthun, wie geschickt der Dichter den Chor behandelt habe, sodass er in dem grössten Einklange mit der augenblicklichen Situation stehe. Diese Bemühungen konnten indess bei ihrer völligen Grundlosigkeit keinen Erfolg haben. Firnhabers Auseinandersetzungen hat übrigens noch neuerdings Julius Löffler De Euripidis Hecuba quid secundum Aristotelis praecepta statuendum sit, Programm von Deutsch-Crone 1869 S. 20 f. eingehend geprüft und als haltlos dargelegt.

Die meiste dramatische Lebendigkeit entwickelt der Chor noch kurz vor und während der Blendung Polymestors in dem Wechselgesange 1004 ff. bei leerer Bühne. Auch bei dieser Gelegenheit aber kommt er nicht dazu die Bühne zu betreten. Schönborn sagt S. 235: „1020 will der Chor aufs Logeion steigen; es wird dies aber durch die 1022 auftretende Hekabe gehindert.“ Aus dieser Partie ergiebt sich die Aufstellung des Chors *κατὰ στοίχους*, indem sie von den 5 Protostaten ausgeführt wird, welche schon vorher in dem Kommos 671 ff. thätig waren.

6. Andromacha.

Angeredet wird der Chor von Hermione 154 [1]), von Peleus 536. 1019 *Φθιώτιδες γυναῖκες*. 1028, von Hermiones Amme 785 *ὦ φίλταται γυναῖκες*. 799 *φίλαι*, von Orestes 860 *ξέναι*

1) Vor Hermiones Rede scheinen trotz Pflugk und Hermann zu V. 147 doch einige Worte des Chorführers in unmittelbarem Anschluss an das Einzugslied zu fehlen, durch welche dieser Hermione bei ihrem Auftreten zur Milde gegen Andromache zu ermahnen sich erlaubte, vielleicht auf ihre prächtige Erscheinung und die Fülle ihrer Macht im Verhältniss zu Andromaches Machtlosigkeit hindeutend. So urtheilt auch v. Wilamowitz-Moellendorf Anal. Eurip. S. 203: Neque intellegi possunt Hermionae prima verba Androm. 147, nisi cum Musgravio chori anapaestos intercidisse statuis, cuius verissimae observationi prorsus absona opponit Hermannus, obsecutus est unus Kirchhoffius; wobei er freilich ganz übersieht, dass nicht bloss Hartung, sondern auch namentlich Nauck Eurip. Stud. II. S. 93 in selbständiger und von Kirchhoff unabhängiger Weise Musgraves Vermuthung billigen.

γυναῖκες. Der Chorführer redet die Choreuten an 1199 mit *κοῦραι*.

Der Chor besteht hiernach aus eingeborenen Frauen aus Phthia. In der Hypothesis lesen wir: *ὁ δὲ χορὸς ἐκ Φθιωτίδων γυναικῶν*. Gleichwohl steht er auf Andromaches Seite, wie er gleich in der Parodos V. 119 ff. und 141 ff. erklärt. Er wagt indess aus Furcht vor Hermione und Menelaos nicht offen mit seiner freundschaftlichen Gesinnung für die fremde Sklavin hervorzutreten. Hieraus erklärt sich auch zum Theil seine Zurückhaltung in den Stasima und den Epeisodien, namentlich vor Peleus Auftreten. Dass die Frauen verheirathet und also wieder vom Dichter Andromache äusserlich nachgebildet sind, lässt sich mit Sicherheit trotz der Anrede *κοῦραι* 1199 aus den Worten des Chors im zweiten Stasimon V. 466 f. folgern, welche so lauten:

μίαν μοι στεργέτω πόσις
γάμοις ἀκοινώνητον ἀνδρὸς εὐνάν.

Die Parodos beschäftigt sich, wie es schicklich ist, ganz mit Andromaches verzweifelter Lage, sie anredend und ermahnend ihren Trotz den Herrschern gegenüber aufzugeben, deutet aber zugleich die zurückhaltende Rolle an, die der Chor im folgenden spielt. Die Stasima knüpfen niemals recht energisch an die Situation an, sondern behandeln allgemeinere Gedanken, die erst zum Schluss auf das vorliegende Verhältniss der Bühnenpersonen einlenken. So erwartet man im ersten Stasimon anstatt der Schilderung, wie der trojanische Krieg entstand und über Andromache das Unglück hereinbrach, einen Ausdruck der Besorgniss über Hermiones voranstehende Drohung. Friederichs meint treffend S. 34: Est autem carmen ex eo genere, quae ipsa rerum condicione neglecta quae antecedunt epicorum more narrant et ab ovo quasi Ledae, ut aiunt, exordium faciunt. Desgleichen wünscht man an Stelle der allgemeinen Betrachtung des zweiten Stasimons, wie misslich es sei, wenn zwei Frauen in einem Hause neben einander wohnten, und überhaupt wenn zwei statt eines in den verschiedensten menschlichen Verhältnissen neben einander zu gebieten hätten, einen lebhaften Ausdruck der Entrüstung über Menelaos Hinterlist. Auch das dritte

Stasimon nach Peleus Eingreifen in die Action beginnt ganz allgemein (so allgemein, dass die Interpreten in Zweifel sind, ob die Strophen sich auf Andromache — Schol. zu 756 und Hartung — oder auf Hermione — Pflugk, Friederichs — beziehen), und das Loblied auf Peleus, welches endlich die Epodos bringt, berücksichtigt wohl seine früheren Thaten, nicht aber sein jetziges mannhaftes Auftreten. Und gar das vierte Stasimon schweift ganz zu mythologischen Legenden ab und fernliegenden Klagen über die Verluste vor Troja, anstatt durch Orestes dunkele Hindeutungen auf Neoptolemos Untergang sich beunruhigt und aufgeregt zu beweisen. Hermanns Vertheidigung dieser Sachlage Praef. p. XII [1]) trifft nicht das richtige, da die Bühne leer ist und weder Hermione noch Orestes sich auf ihr befinden. Und ebenso wenig können wir uns bei der Protection beruhigen, welche Hartung dem Chore in unserer Tragödie angedeihen lässt. Er sucht die Beschaffenheit und Haltung der Chorgesänge dadurch zu entschuldigen und als berechtigt darzustellen, dass er als Hauptperson des Stückes nicht Andromache, sondern das gesammte Pelidengeschlecht, das gefährdet sei, auffasst. Dass diese Auffassung höchst gezwungen und unnatürlich ist, bemerkt Friederichs, welcher S. 35 kurz und bündig behauptet: Id de choro meo iure possum contendere, debuisse chori carmina pertinere ad Andromachae fata. Auch das gänzliche Fehlen eines Wechselgesanges der Mitglieder des Chors unter sich zeigt seine schwache Betheiligung an der Handlung. Ebenso finden wir in diesem Stücke auch nur einen Kommos (mit Peleus 1146 ff.) und nur einen längeren Dialog des Chors (mit demselben 1019 ff.).

7. Hercules furens.

Anreden an den Chor erfolgen von Seiten Lykos 247 ff. *πρέσβεις*, von Seiten der Megara 275 ff. *γέροντες*, von Seiten

1) Er erklärt dort: Chorus mala memorat ex bello Troiano Graecis et barbaris nata, quod carmen Hardio graviter vituperat, periculum Neoptolemi potius sollicitum habere chorum debere existimans. At de hac re si caneret chorus, desereret officium suum, neque consolaretur, quod eum facere decet, Hermionam, sed invidiam excitaret Oresti.

Amphitryons 501 ff. *ὦ γέροντες . . ., ἥλικες.* 726 *ὦ γέροντες.* 1031 ff. *Καδμεῖοι γέροντες.* 1036 ff. 1042. 1043 *ὦ γέροντες.* 1047. 1055. 1059. 1068 ff., 1096, 1110 *γέροντες*, von Seiten des Boten 899 *ὦ λευκὰ γήρᾳ σώματα*, von Seiten der Iris 814 f. *γέροντες.* Berücksichtigt wird der Chor meiner Meinung nach, wie auch Schönborn S. 173 annimmt, von Herakles 526 und 528: anders urtheilt Kock in seiner Uebersetzung zu V. 527; auch in den Worten Amphitryons 56 *οἱ δ' ὄντες ὀρθῶς* (sc. *φίλοι*) *ἀδύνατοι προσωφελεῖν* kann man eine Beziehung auf den Chor finden. Der Chor redet sich selber an: 118 ff. *γέρων γέροντα παρακόμιζε.* 129. 252 ff. *ὦ γῆς λοχεύμαθ', οὓς Ἄρης σπείρει ποτέ κτλ.* 740 *ὦ γεραιοί.* 752, 809 ff. *γέροντες.* 877. 894. 1018. 1021; er charakterisirt sich selbst: 111 ff. *ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνείρων, τρομερὰ μέν, ἀλλ' ὅμως πρόθυμα.* 431 ff. 445 ff. 676. 690 (*γέρων ἀοιδός*).

Hiernach wird der Chor gebildet von edlen thebanischen Greisen, Nachkommen der alten Sparten, Altersgenossen und Kampfgefährten des Amphitryon, die ihm etwa bei dem Kriegszuge gegen Taphos (V. 60) Heeresfolge geleistet haben mochten. So kommt es, dass sie dem Eindringling Lykos durchaus abhold sind und, während die Jugend Thebens ihm gehorcht, frei und offen zur Partei der bedrohten und verfolgten rechtmässigen Herrscher halten. Sie scheuen sich nicht dem Tyrannen in der bestimmtesten Weise, ja mit Drohungen entgegenzutreten, vgl. 252 ff. Die grosse Zahl der an jener Stelle vom Chore hinter einander gesprochenen Trimeter erregt bei Friederichs S. 30 heftigen Anstoss. Sophokles habe dem Chor, seiner Natur entsprechend, nie mehr als 4 Trimeter zugestanden, mit Ausnahme zweier Stellen im Oed. Col., ultimae fabulae, in quibus paene erat necessarium hanc legem excedere. Aeschylos frevele noch weit mehr gegen diese Regel. Ebenso wiederholentlich unser Euripides. Allein das ist ein ungerechtfertigter Vorwurf, der auf rein gar nichts beruht. — Dagegen nehmen die Choreuten an dem Loose Amphitryons, der Gattin und der Kinder des Herakles den innigsten Antheil, wenn sie auch ihrer oft beklagten Altersschwäche wegen diese durch die That nicht schützen können. Jene Theilnahme zeigt sich theils in einzelnen kürzeren Aussprüchen

(vgl. V. 312 ff. 440 ff. 1097), theils besonders in den längeren Wechselgesängen und Kommen des Chors von grosser Lebhaftigkeit 732 ff. (beim Falle des Lykos), 807 ff. und 866 ff. (nach dem Erscheinen der Lyssa), 1006 ff. (beim Anblick der von Herakles gemordeten leiblichen Kinder und Gattin desselben). In diesen drei Fällen ist die Bühne leer, der Chor spielt anfangs für sich allein und wird im weitern Verlauf durch die eingemischten Kommata des Lykos (hinter der Scene), des Boten und Amphitryons, welche auftreten, unterbrochen und in den beiden letzten Stellen zu einem Kommos veranlasst. Die überaus heftige Aufreg ung des Chors bewirkt in dieser Tragödie auch einen Stellungswechsel desselben, welcher in den beiden Chorpartien 866 und 1006 handgreiflich hervortritt, indem die einzelnen Personen des Chors dort *κατὰ στοίχους*, hier *κατὰ ζυγά* stehen und singen. S. hierüber das 5. Capitel. Die Orchestra aber verlässt der Chor auch hier niemals, wie Schönborn S. 173 zeigt: „Der Chor betritt die Bühne nicht, selbst nicht 252, wo die Choreuten drohen, dem Lykos mit ihren Stäben den Kopf zu zerschlagen; denn Anstalt dazu treffen sie nicht. Wenn ferner Herakles 526 Weib und Kinder *ὄχλῳ ἐν ἀνδρῶν* sieht, so ist das auch der Fall, wenn die Choreuten in der Orchestra sind. Der Aufforderung in den Palast zu dringen 740 (*τὰ δωμάτων σκοπῶμεν*) folgt keine That, weil der bald hörbare Weheruf (*ἰώ μοί μοι*) jede Untersuchung überflüssig macht (vgl. *πρὸς χοροὺς τραπώμεθα* und das mit 755 beginnende Chorlied). Endlich heisst Amphitryon 1031 die Geronten den eben eingeschlafenen Herakles nicht im Schlafe zu stören und sich von ihm zu entfernen 1036. Als aber Herakles erwacht, heisst Amphitryon die Choreuten *ἀποπρὸ δωμάτων* fliehen. Aber alles dieses geschieht, indem der Chor in der Orchestra bleibt; und zwar flieht der Chor zuletzt der Parodos zu. 1097 erbietet er sich freilich mit Amphitryon an Herakles heranzutreten; aber auch dies thut er nur in soweit, dass er aus der Parodos, wohin er geflohen, der Stelle des Logeion, wo Herakles liegt, sich nähert. Nirgends ist dagegen eine Spur, dass er mit Herakles in wirkliche Berührung auf der Bühne kommt."

Weniger dem jeweiligen Stande der Dinge angemessen sind die umfangreicheren gliedernden Chorlieder der Tragödie, die Stasima. Die beiden ersten sind Enkomien auf Herakles. Das erste, nur locker durch einen künstlichen Eingang mit dem vorhergehenden Bühnentheile verbunden, besteht eigentlich ganz aus einem mythologischen Excurs, aus welchem nur das Ende (*ἀντ. γ'*) heraustritt und sich der vorliegenden Situation zuwendet. Das zweite Stasimon bildet auch ein Preislied auf Herakles, ausgehend von einer subjectiven Empfindung des Chors, dem drückenden Alter. An Stelle dessen wäre wohl eine Aeusserung der Freude über des Helden unvermuthete Ankunft zur Zeit der höchsten Noth und ein Ausdruck der Bewunderung der waltenden Götter mehr am Platze gewesen. So etwas geschieht erst im dritten Stasimon, dem ersten, welches dem Augenblicke wirklich entspricht, indem es jubelt über den gelungenen Anschlag auf Lykos und die in ihrer Gerechtigkeit vorhin vom Chore selbst und besonders von Amphitryon angezweifelte Göttermacht aufs nachdrücklichste anerkennt. Wie dieses letzte Stasimon ist auch die Parodos wohl dem ganzen angefügt. So kann man mit der Haltung des Chors in diesem Stück im ganzen noch zufrieden sein.

Die *κωφὰ πρόσωπα* des Stückes sind: die dienende Begleitung des Lykos, der dieser verschiedene Befehle ertheilt 240 ff. 332, 722 *πρόσπολοι*; ferner die Kinder des Herakles, erwähnt oder angeredet 39. 71. 98. 167. 205. 224. 227. 303. 336. 519 f. 621 ff. und bestimmt als drei Söhne bezeichnet 460 ff. 961 ff.

8. Supplices.

Angeredet wird der Chor, d. h. die Mütter der vor Theben gefallenen Helden innerhalb des Chors[1]), von Adrastos 260 ff. *ὦ γεραιαί*. 802 ff. *ὦ ματέρες*. 828 f. *ὦ ματέρες τάλαιναι τέκνων*. 943 *ὦ τάλαιναι μητέρες*. 949 ff., von Aithra 293

1) Auf sie allein nimmt die Hypothesis Rücksicht: *ὁ δὲ χορὸς ἐξ Ἀργείων γυναικῶν, αἳ μητέρες [ἦσαν] τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων.*

ὦ τλήμονες γυναῖκες, von Theseus 360 *ὦ γεραιαί*. 840. 1173 ff. *γυναῖκες Ἀργεῖαι γένος*, von ihren Dienerinnen im Chor 599 *ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν*, vom Boten 637 *γυναῖκες*, von Iphis 1037 *ὦ δυστάλαινα*. 1047. 1077 *Ἀργείων κόραι*. 1081, von den *παῖδες* 1130 *τάλαινα μᾶτερ*. Rücksicht genommen wird auf sie, und sie werden als greise, ihrer Söhne beraubte, bejammernswerthe Mütter bezeichnet von Aithra 8 ff. 35. 102 ff. 327, vom Chor der Dienerinnen in der Parodos (84 f.), von Theseus 96. 289. 946. 948, von Adrastos 171 ff. 775. 945, vom Boten 774, von Euadne 1048. Der Chor charakterisirt sich selbst in der angegebenen Weise, und zwar speciell und ausschliesslich die Mütter desselben in der Parodos (43. 45. 50. 52. 59. 70 f.), in den Trimetern vor der daktylischen Monodie (268) und in der Monodie selbst (275. 281. 284. 286), in dem anapästischen System (798 ff.), im Kommos mit Adrastos (806 f. 814. 821. 823), in der iambischen Strophe (920 ff.), im Kommos mit den *παῖδες* (1120. 1123. 1128. 1135. 1143. 1165. 1171), dagegen im Verein mit ihren Dienerinnen in den vollstimmigen Chorliedern, im ersten Stasimon (371 f. 377. 378), im dritten (786. 793. 797), im vierten (957 ff.).

Eine schwierige Frage ist die, wie viel Mütter im Chore sich befanden, und wie gross demgemäss die Zahl der begleitenden Dienerinnen war. Die Frage wurde zum ersten Male gestellt und beantwortet von Böckh in seinem berühmten Buche Graec. trag. princ. 1808. Die hierher gehörige Stelle S. 96 f. lautet folgendermassen: Chorum autem agunt matres caesorum ad Thebas septem ducum, eaeque, etsi Amphiarai quidem et Polynicis, utpote humo iam conditorum, melius aberant, adsunt omnes: pro Adrasto nempe substitutus est Eteocles mortuus pro vivo, ut essent septem . . . Horum igitur, ut dixi, matres sunt pro choro, de quibus loquitur Aethra vs. 102 *γυναῖκες αἵδε μητέρες τέκνων Τῶν κατθανόντων ἀμφὶ Καδμείας πύλας Ἑπτὰ στρατηγῶν*: et ipsae dicunt vs. 965 *ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους Ἐγεινάμεθ' αἱ ταλαίπωροι Κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις*... Has septem matronas totidem probabiliter (ne quid pronunciem arrogantius) famulae sequebantur, sicque chorus fuerit XIV mulierum. Böckhs Urtheil schloss sich Hermann an,

wie dessen mit Beziehung auf Böckh geschriebenen Worte Praef. p. XVI zeigen: Sed illud sane verissimum iudico, chorum, qui est in Supplicibus, e septem matribus occisorum ducum totidemque earum famulabus compositum fuisse. Et matrum quidem de se ipsarum protulit Boeckhius testimonium e v. 965 *ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους ἐγεινάμεθα.* Quarum cum nulla sic ante reliquas emineat, ut illud *ἅμα δ' ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο* in eam cadere videatur, hoc quoque concedimus, famulas non videri plures quam septem fuisse. Und diese Annahme von sieben Müttern im Chor der Euripideischen Hiketiden ist bis auf den heutigen Tag die herrschende; so urtheilt, um Beispiele anzuführen, Friederichs S. 32, so Schönborn S. 190. Nur Axt in dem Clever Programm v. J. 1826 Quindecim in Euripidis Supplicibus esse chori personas demonstratur scheint anderer Meinung gewesen zu sein, wenn ich aus dem Titel einen richtigen Schluss ziehe: die Schrift selber habe ich mir trotz vielfacher Bemühung nicht verschaffen können. Hermann also, welcher Böckhs Ansicht noch wesentlich durch die Vortragsweise verschiedener Chorpartien zu stützen und begründen glaubte, nahm 7 Mütter und ebenso viel Dienerinnen, also einen Chor von 14 Choreuten, an und gründete wie Böckh diese Annahme auf die wiederholt im Stücke sich findende Siebenzahl, welche bald nur auf die Söhne, bald auch auf die Mütter sich erstreckt. Lassen wir vorläufig diese Erwähnungen, welche doch nur gelegentlich in einzelnen Versen sich zeigen, und andererseits auch die schweren Bedenken, welche sich gegen einen unvollständigen Chor von 14 Personen erheben müssen, ganz bei Seite und sehen wir uns nach triftigeren Gründen und Beweisstellen um, welche im Stande sind die Frage zu entscheiden. Da finden wir denn nun zunächst die Thatsache, dass die Mütter sämmtlich aus Argos sind. Dies beweisen folgende Stellen:

V. 9 *γραῦς, αἳ λιποῦσαι δώματ' Ἀργείας χθονός κτλ.*

V. 366, wo der Chor singt: *ἱππόβοτον Ἄργος, ὦ πάτριον ἐμὸν πέδον.*

V. 958 f. *οὐδ' εὐτυχίας μέτεστίν μοι κουροτόκοις ἐν Ἀργείαις* und 966 f. *ἐγεινάμεθ' αἱ ταλαίπωροι κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις* im Munde des Chors.

V. 1077 *Ἀργείων κόραι.*

V. 1136 f. *σωμάτων εὐδοκίμων δήποτ' ἐν Μυκήναις* in Bezug auf die Leichen der Söhne vom Chore gesagt.

V. 1173 *γυναῖκες Ἀργεῖαι γένος.*

Es wäre also festzustellen, wie viel Helden Argiver waren, geborene oder später heimisch gewordene, so dass auch ihre Eltern sich in Argos ansiedelten. Auf diese Frage giebt zum Theil eine Antwort der Dialog des Adrastos mit Theseus in der zweiten Scene des vierten Epeisodions, wo die Aufzählung der herbeigeführten Leichen durch Adrastos V. 859 ff. stattfindet. Dort werden als herbeigeschafft erwähnt und als Argiver von ihm bezeichnet:

1) Kapaneus vgl. V. 873 (ferner s. 999. 1029).
2) Eteoklos „ V. 876 („ „ 1040).
3) Hippomedon vgl. V. 886. 889,

als zugewanderter, in Argos erzogener genannt:

4) Parthenopaios vgl. V. 892 f.,
5) endlich Tydeus aufgezählt, von dem anderweitig auch aus Euripides feststeht, dass er fremd war, s. V. 136 ff.

Daraus folgt, dass von hier aus eine Beantwortung der Frage nach der Zahl der Mütter im Chor mit Bestimmtheit nicht zu leisten ist, weil sich nicht bestimmen lässt, ob Tydeus Mutter unter die Argiverinnen gezählt werden darf.

Und doch ist die eben angeführte Scene für die Entscheidung der Frage in anderer Weise von hoher Bedeutung. Wie nämlich schon die eben gegebene Uebersicht der Söhne zeigen kann, geht aus jener Scene unzweifelhaft hervor, dass 5 Leichen von Theseus aus Theben heimgebracht wurden. Denn Adrastos, welcher, an jede anwesende Leiche besonders herantretend und auf sie hinweisend (vgl. 860. 862 f. 873 f. 883. 912), ihr eine besondere Rede hält, thut dies nur bei den erwähnten fünf Personen. Amphiaraos und Polyneikes werden dann später von Theseus 927 ff. genannt und belobt, aber, wofür alles spricht, als abwesende; von ihnen wendet er sich wieder den daliegenden Leichen zu mit V. 934:

ἀλλ' οἶσθ' ὃ δρᾶσαι βούλομαι τούτων πέρι;

Amphiaraos Leiche konnte nicht da sein, da auch Euripides der gewöhnlichen Sage folgt, dass ihn die Erde verschlungen

habe, und da gerade Theseus in der citirten Stelle diese Todesart nennt (ausserdem vgl. 501 f.); ebensowenig die Leiche des Polyneikes, dessen Bestattung nach der übereinstimmenden Darstellung des Euripides und der beiden grossen Tragiker in Theben selbst zum Conflikt führte. Waren es demnach 5 Helden, welche Theseus den Thebanern entriss und ihren Müttern wiedergab, und wurden, wie der Ausgang des Stückes lehrt, die Wünsche aller Mütter des Chors befriedigt, so kann derselbe auch nur 5 Mütter enthalten haben. Sie waren ja auch fast sämmtlich aus Argos, und Tydeus Mutter muss als zu dieser Zeit ebenfalls in Argos wohnhaft gedacht werden, oder sie hatte sich den argivischen Müttern angeschlossen. Diese Zahl stimmt nun vortrefflich zu der legitimen Choreutenzahl 15. Die Mütter bildeten einen *στοῖχος*, die Dienerinnen, deren je zwei einer Mutter zufallen, die beiden übrigen. Für die Zahl 5 der Mütter spricht ferner auch die Ausführung der im fünften Capitel behandelten Chorika, und für die angenommene Proportion 1 *στοῖχος* Mütter und 2 *στοῖχοι* Dienerinnen die Darstellung der im vierten Capitel besprochenen Chorgesänge. Dass aber überhaupt Dienerinnen ein integrirender Bestandtheil des Chors waren, das zeigen V. 72 ff. der Parodos, V. 599 des 2. Stasimons, endlich die Anrede der Mütter an sie V. 1121.

Wie ist nun aber mit diesem Ergebniss die des öfteren im Stücke sich findende Erwähnung von 7 Müttern in Einklang zu bringen? Zunächst ist zu beachten, dass diese Zahl in den meisten Stellen mit Bezug auf die vor Theben gefallenen Söhne genannt wird, so V. 12 *θανόντων ἑπτὰ γενναίων τέκνων*, desgleichen 104. 639. 759. Und wenn die Mütter die Siebenzahl auch auf sich selber anwenden, indem sie singen 965 ff.

> *Ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κού-*
> *ρους ἐγεινάμεθ᾽ αἱ ταλαί-*
> *πωροι κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις,*

die Stelle, auf welche wir Hermann und Böckh bei ihrer Annahme hauptsächlich sich stützen sahen, so zeigt hier schon der Zusatz *κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις*, dass die Worte nicht ganz ohne Beschränkung das wahre Sachverhältniss angeben sollen. Waren ja doch alle sieben Helden keineswegs in Argos

geboren. Vielmehr kann uns diese Stelle, ebenso wie der noch auffälligere Ausspruch V. 1215 der Athene, welche hier von *ἑπτὰ πυρκαιαὶ νεκρῶν* redet, während in Wirklichkeit, wie ausdrücklich geschildert wird, nur fünf Leichen bestattet wurden, ein Fingerzeig sein, dass wir das *ἑπτά*, wo es auch steht, nicht urgiren dürfen. Die *ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ* sind durch die Behandlung der Tragiker ein fester, formelhafter Ausdruck im Volke geworden, und es wäre thöricht und für die Zuhörer geradezu verwirrend gewesen, wenn Euripides in unserer Tragödie die für sie geltende Zahl an jenen Stellen gesetzt hätte. Einen ganz analogen und die gleiche Idealität des Dichters wie seines Publikums voraussetzenden Fall haben wir in der Iphigenia Aulidensis, wo im dritten Stasimon die Hochzeitsfeier des Peleus und der Thetis geschildert und u. a. gesungen wird V. 1053 ff.

παρὰ δὲ λευκοφαῆ ψάμαθον
εἰλισσόμεναι κύκλια
πεντήκοντα κόραι Νηρέως
γάμους ἐχόρευσαν,

während die Braut selbst doch sicherlich nicht mittanzend gedacht sein soll. Firnhaber merkt hierzu sehr richtig in seiner Ausgabe der Iphig. in Aulis S. 188 zu V. 1046 an: „Sobald der Nereiden Erwähnung geschieht oder des Nereus, so steht auch das Funfzig dabei. In Androm. 1239 spricht die Thetis selbst, sie wolle den Chor der funfzig Nereiden erst holen, obgleich ausser ihr doch nur noch 49 waren, da sie die *πρώτη Νηρῄς* ist (Iph. Aul. 1076). Es ist ein wahrhaftes Epith. perpet.“ [1])

---

1) Man erinnere sich hier auch der hinsichtlich der Choreutenzahl in Aeschylos Hiketiden und Eumeniden obwaltenden ganz ähnlichen Verhältnisse, über welche Hermann Aeschyli Trag. II. S. 649 (De re scenica in Aesch. Orestea) treffend also urtheilt: Chorus, prius ex duodecim post ex quindecim hominibus constans, non solum ubique fere pro multo maiore hominum multitudine est, sed etiam pro certo eoque maxime dispari numero, ut in Supplicibus Aeschyli et Danaidibus pro quinquaginta filiabus Danai totidemque earum ancillis. Vgl. auch Reinhard Schultze De chori Graec. tragici habitu externo S. 40: Omnino poetis, si figuras mythologicas, quarum certus erat numerus, pro choro tragico usurparent, hic

Als ein Nebenchor erscheinen die παῖδες der gefallenen Helden, deren wir, den Müttern im Chore entsprechend, nach dem Kommos 1129 ff. 5 oder vielmehr nur 4 sprechende anzunehmen haben (s. das 5. Capitel), erwähnt von Theseus 108. 1174. 1179, von Aithra 109, von Athena 1193 f., angeredet von Athena 1221 ff. und von den Müttern im Kommos mit ihnen 1134. 1166. Als Statisten zu denken sind die Iphis geleitenden Diener, von ihm angeredet 1109.

Der Chor, um dessen Schicksal sich das Stück von Anfang bis zu Ende dreht, steht mitten in der Handlung. Parodos wie sämmtliche Stasima sind lebhaft bewegt und in vollkommenem Einklange mit der Situation; hier findet kein herbeiziehen fernliegender mythologischer Legenden oder philosophischer Probleme statt. Was bei Euripides höchst selten ist, das hat die Zusammensetzung und die Erregung des Chors hier bewirkt, dass einmal sogar im Stasimon (dem zweiten) getheilte Chöre erscheinen. Ausserdem sprechen für die thätige Theilnahme des Chors die häufigen Chorika, in denen die 5 Mütter (d. h. 1 στοῖχος des Chors) einzeln singen: die daktylische Monodie 273 ff., der Kommos mit Adrastos 802 ff., der Kommos mit Iphis 1075 ff., der Kommos mit den παῖδες 1129 ff., ferner die ausgedehnte Thätigkeit des Chorführers. Wegen dieser seiner eifrigen Betheiligung an der Handlung wird der Chor von Friederichs, wie sich das bei dem von ihm eingenommenen Standpunkt erwarten lässt, aber nach unserer Ueberzeugung mit Unrecht scharf getadelt. So lesen wir u. a. bei ihm S. 33: Relicta v. 279 orchestra, qui est locus cum usu et consuetudine choro tributus tum eius naturae aptissimus, in pulpitum escendit, quae est actorum statio. Vel hoc declaratur deserere eum chori officia, qualem effinxerit Sophocles qualemque effingendum esse statuamus. Diese scenische Angabe ist nun freilich nicht ganz richtig. Vielmehr vergleiche man Schönborns genaue Untersuchung des Sachverhaltes S. 186 f. und besonders 188 ff. Danach befand sich der Chor im Anfang des Stückes auf der Bühne, auf welcher

numerus chori legibus erat adaptandus, minuendus igitur vel augendus und Carl Kruse Aesch. Schutzflehende, S. 1 und 31.

er die Aithra mit Oelzweigen in den Händen am Altare dicht umgab. Dort bleibt er bis V. 366 (1. Stasimon), wo er auf Theseus Aufforderung seinen Platz am Altare räumt und sich in die Orchestra begiebt. Da befindet er sich dann während des ganzen übrigen Stückes, auch während des Kommos mit Adrastos und des mit den *παῖδες*.

9. Electra.

Anreden an den Chor geschehen von Seiten Elektras 175 *φίλαι*. 213 ff., 693 f. *γυναῖκες*. 749 *φίλαι*. 755. 869 *φίλαι*. 1331 *πολίτιδες*, von Seiten des Boten 759 *ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες*. Berücksichtigt wird der Chor von Orestes 271, von Elektra 272. Der Chor redet sich selber an 745 *φίλαι*. 747. 1166, spricht von sich selber 168 ff. (vgl. besonders die Worte, welche nach dem Zusammenhange den Chor mit treffen *πᾶσαι δὲ παρ' Ἥραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στείχειν*, und auf welche Elektra deutlich in ihrer Antwort sich bezieht V. 178 f. *οὐδὲ χοροὺς στᾶσα Ἀργείαις ἅμα νύμφαις*, wo sie mit Rücksicht auf sich und auf den Chor spricht; ebenso sagt Elektra später zu dem ihr noch unbekannten Orestes mit ziemlich deutlicher Bezugnahme auf diese ganze Verhandlung mit dem Chor über die Theilnahme am Feste der Hera V. 310 f. *ἀναίνομαι δὲ γυμνὰς οὖσα παρθένους, ἀνέορτος ἱερῶν καὶ χορῶν τητωμένη*), ferner 863. 872 ff.

Wir zählen hier sogleich die vom Chore zu scheidenden und überhaupt alle im Stücke vorkommenden stummen Personen auf. Nach Fritze wendet der Alte mit den Worten 499 *ἴτω φέρων τις τοῖς ξένοις τάδ' εἰς δόμους* sich an den Chor; allein das ist ganz undenkbar. Wie soll der Chor die Orchestra verlassen und das gebrachte in Elektras Wohnung tragen? Es müssen Theaterdiener gemeint sein. An Sklaven der Elektra ist bei ihrer Dürftigkeit natürlich auch nicht zu denken. Aber der Alte spricht die Worte auch ganz allgemein, ohne gerade Jemand zu sehen, und es erscheint dann von ungefähr ein Diener, der wohl aus der Begleitung des Orestes und Pylades ist. Von den übrigen *κωφὰ πρόσωπα* ist die wichtigste Figur Pylades, von Orestes namentlich angeredet 82 ff. und 1334, oft mit Orestes zusammen berücksichtigt, z. B.

durch die Bezeichnung *ξένοι*: 214. 341. 346. 348 und *ἄνδρες νεανίαι*: 344, von Elektra namentlich angeredet 884 ff. bei der Bekränzung, obgleich er ihr vorher nie vorgestellt worden ist (was einigermassen auffallend erscheint), von Kastor berücksichtigt 1245 und 1280. Ausserdem finden wir: dienende Begleitung des Orestes, angeredet vom Landmann 360 *ὀπαδοί*, von Orestes 395 und 958 (*δμῶες*); Dienerinnen der Klytaimnestra, angeredet oder erwähnt 998 ff. *Τρῳάδες*. 1007 *δοῦλαι*. 1110; wohl verschieden von diesen und Diener der Klytaimnestra sind die 1135 angeredeten *ὀπάονες* (Pferdeknechte), anders Fritze zu diesem Verse.

Nach den oben citirten Versen ergiebt sich folgendes. Der Chor wird gebildet von Mykenischen oder Argivischen Frauen (der Name thut hier offenbar nichts zur Sache, sondern wird ohne Zweifel promiscue[1]) gebraucht), die wie Elektra auf dem Lande wohnen (vgl. V. 298 *πρόσω γὰρ ἄστεως οὖσα*), und zwar, wie es durchaus den Anschein hat, unverheiratheten. Hierfür spricht einmal die Anrede des Boten, wogegen die öfteren Anreden mit *γυναῖκες* ganz allgemein das Geschlecht bezeichnen, sodann namentlich die Unterhaltung Elektras mit dem Chor in der Parodos, in welcher es sich um die Theilnahme von Jungfrauen an einem Feste der Hera handelt. Elektra ist, obwohl verheirathet, noch Jungfrau: so

---

1) Vgl. die gründliche Untersuchung über die Bedeutung dieser Bezeichnungen bei Euripides von Hermann Hennig De Iphigeniae Aulidensis forma et condicione, Berl. Diss. v. J. 1869 auf S. 32 ff. Hier heisst es S. 34 in Bezug auf unsere Tragödie: Atque in Electra quidem *Ἄργος* occurrit decies ..., Mycenarum semel fit mentio (v. 963), sed ita quidem ut Agamemnonis, nunc quidem Aegisthi, Mycenis esse fingatur eadem arx, quam v. 641 Argis esse audivimus, unde nescio an hanc facere liceat coniecturam, ut Argivorum et Mycenaeorum ne urbes quidem Euripidi distinctas fuisse putemus, in qua sententia et Elmsleius fuit (Heracl. v. 188) et qui praeeunte Brodaeo ab Elmsleio citatus est Strabo (VIII p. 377), ex grammaticorum more ille quidem quod in uno animadverterat Euripide in omnes tragicos transferens. Vgl. auch Heinrich Schäfer De Orestis Euripideae versibus 836—1010, Göttinger Inauguraldiss. sine anno. Berolini S. 6 ff., dessen Resultat so lautet: Argos igitur et Mycenae ita una a poeta urbs habentur, ut Atridarum regiam sive Argis, sive Mycenis esse dicere potuerit.

ist denn der Chor auch in diesem Stück den Verhältnissen der Heldin angepasst. Einmal nennt der Chor Elektra zwar, wie es scheinen könnte, in bemutternder Weise V. 196 ὦ παῖ, aber auch wieder ein anderes Mal V. 167 Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα.

Wie der Chor in der Parodos aus Theilnahme für das Loos seiner Freundin erscheint und sie durch die Aufforderung zu einem Feste von ihrem Kummer, dem sie stets nachhängt, abzuziehen sucht, so zeigt er auch während der übrigen Theile der Tragödie reges Interesse für sie und ihren Bruder: er steht ganz auf der Seite der verfolgten Kinder Agamemnons, jubelt über Orestes Ankunft V. 585 ff. und Aigisthos Fall V. 857 ff. und nimmt — nach Kirchhoff — an den Selbstanklagen der Muttermörder V. 1177 ff. innigen Antheil. Die Treue und Verschwiegenheit des Chors hebt denn auch Elektra Orestes gegenüber V. 272 hervor; und der Chor ist es, der Elektra in einem längeren Dialoge V. 748 ff. von einem übereilten Selbstmorde zurückhält. Von den umfangreicheren Chorliedern sind hiernach die Parodos und die beiden letzten Stasima (das dritte nach dem Tode des Aigisthos, das vierte während des hinter der Scene erfolgenden Muttermordes), welche in ihrer Bildung manches eigenthümliche haben (vgl. das vierte und fünfte Capitel), völlig der Situation angemessen und lebhaft bewegt. Hiergegen fallen sehr ab das erste und zweite Stasimon, die mehr oder minder fernliegende Schilderungen der nach Troja segelnden Flotte und der Waffen des Achilleus, sowie des Frevels des Atreus und Thyestes enthalten und immer erst am Ende eine ziemlich bei den Haaren herbeigezogene Hinwendung zur vorliegenden Scene aufweisen. Von den kürzeren Vorträgen des Chors zeichnen sich die meistens oben schon bezeichneten Partien, der Wechselgesang des Chors 585 ff. und die Wechselrede desselben 1165 ff. bei der Ermordung Klytaimnestras, die betreffenden Chorkommata im Kommos des Orestes und der Elektra 1177 ff. und der Dialog mit Elektra 748 ff. in Trimetern, durch lebhafte Action und Innigkeit der Empfindung vortheilhaft aus. Sonst ist die Thätigkeit des Chors auf Begrüssungen der Schauspieler (vgl. das anap. System 987 ff.) und unbedeutende Interloquien beschränkt.

10. Troades.

Anreden an den Chor finden sich seitens Hekabes 143 f.

ἀλλ' ὦ τῶν χαλκεγχέων Τρώων
ἄλοχοι μέλεαι καὶ κόραι δύσνυμφοι

(wo Kirchhoff und Nauck κόραι auswerfen); wenigstens sind unter den hier aufgerufenen Troerinnen die alsbald erscheinenden Choreuten mit inbegriffen, während nicht nöthig ist hier einzig an diese zu denken; ferner seitens derselben mit alleiniger Beziehung auf den Chor 241 φίλαι γυναῖκες. 287 ὦ Τρῳάδες. 354 Τρῳάδες. 1227 ὦ φίλταται γυναῖκες. 1318. Den Chor meint auch wohl Kasandra mit ihrer Aufforderung 336 ff., während sie gleich darauf 338 ff. ἴτ' ἔξω, καλλίπεπλοι Φρυγῶν κόραι, in den Zelten zurückgebliebene troische Jungfrauen anruft. Denn, um es hier im voraus zu bemerken, der Chor besteht aus verheiratheten Frauen. Doch steht der Beanstandung von κόραι im V. 144 der Sinn nicht gerade nothwendig zur Seite, da dort, wie gesagt, nicht allein der Chor angeredet wird, sondern alle Gefangenen aus Troja weiblichen Geschlechts. Talthybios wendet sich an den Chor und zugleich an Hekabe, sowie die Troerinnen überhaupt 242. 245, speciell an den Chor oder auch an die Troerinnen überhaupt, mit Ausschluss von Hekabe, 1256 f. Τρώων παῖδες. Der Chor redet sich selber an, und zwar zunächst der eine Halbchor die alsbald (V. 176) erscheinende zweite Hälfte 164 f. μέλεαι . . . Τρῳάδες, sich selbst in seiner Gesammtheit 1108 ff. Τρώων . . . ἄλοχοι μέλεαι.

Den Chor bilden gefangene Troerfrauen, und zwar solche, die noch nicht verloost, sondern im allgemeinen den Fürsten des Heeres zugetheilt sind und sich in deren Zelten befinden, vgl. V. 32 ff. Sie stehen mit Hekabe, ihren Töchtern und der mit ihnen in Troja gefangenen Helene (34 f. 864 f.) auf einer Stufe und werden bestimmt von den bereits verloosten Gefangenen unterschieden, 28 ff. Und zwar befindet sich Hekabe vor Agamemnons Zelten V. 139, desgleichen kommt der Chor aus denselben V. 176 f., vgl. 156. 165. Erst V. 242 wird ihnen von Talthybios mitgetheilt, dass nunmehr das Loos auch über sie entschieden habe, vgl. 291 f. und 295 f. Ausser

den auf Hekabes Ruf erschienenen befinden sich noch andere gefangene Troerinnen in den Zelten, s. V. 298. 305. Der Chor ist also nur ein Theil derselben. Die Frauen in ihm sind verheirathet und Mütter. Dies beweisen theils die oben angeführten Anreden, theils mit grösserer Sicherheit andere Stellen, so V. 204 und 1080 ff., wo die Kinder, V. 1074 ff. und 1300, wo der Gemahl genannt wird. Vgl. ferner V. 553 im Verhältniss zu 547. Falsch oder zum mindesten sehr ungenau sagt also Hermann Planck De Euripidis Troica didascalia, Göttinger Inauguraldiss. v. J. 1840 S. 51: Quae mulieres (sc. chori) e nobilibus erant Troadibus, ducibus Graecorum reservatae, pars virgines, plures matronae. Ein zweiter Irrthum Plancks, den er mit andern theilt, ist der, dass er den Chor auf der Bühne einziehen und erst V. 199 in die Orchestra herabsteigen lässt. Dass der Chor seinen Einzug in der Orchestra hält und während des ganzen Stückes unausgesetzt in der Orchestra sich befindet, hat Schönborn S. 239 ff. ausführlich nachgewiesen. Für die Entscheidung sind von Wichtigkeit die mehrfach erwähnten *φύλακες*, welche sich neben Hekabe auf der Bühne befinden. Wir haben hier wieder einmal Gelegenheit zu sehen, wie diese stummen Personen bei der Beantwortung scenischer Fragen mitunter eine Rolle spielen.

So ist der Chor im allgemeinen in die Lage und das Schicksal der Hauptperson des Stückes wohl eng verflochten, nimmt aber an den wechselnden einzelnen Situationen nur mässigen Antheil. Denn ausser der Parodos, welche einen Kommos des Chors mit Hekabe bildet, und den kommatischen Partien am Schlusse der Tragödie 1205 ff. und 1278 ff. zeigen die übrigen melischen Abschnitte, d. h. die Stasima, wenig Bezugnahme auf die gerade vorliegende Situation und ergehen sich einzig in Gedanken an Trojas Fall. Friederichs erklärt richtig S. 36: Tota fabula quasi naenia est, quasi cantus lugubris in excidium Troiae cantatus. In hoc igitur versantur chori carmina, quorum argumentum fere idem est. Sunt enim Troiae fata, neque ea solum, ex quibus praesens calamitas manasse putanda est, sed etiam quae antecedunt, quae uberius narrantur. Und selbst Firnhaber muss im Rhein. Mus. N. F. I.

S. 228 fragen: „Wo kümmert sich der Chor weniger um die jedesmalige Situation, wo haben seine Betrachtungen geringere Anknüpfungspunkte mit dem Moment?“

Wohl vom Chor zu unterscheiden sind hier griechische Mägde, *φύλακες* 464 vom Chor genannt, welche Hekabe bewachen und begleiten, vom Chor 464 ff., von Hekabe 468 f. (*ὦ κόραι*) und 507 ff. angeredet. Solche *φύλακες* meint wohl auch Kasandra bei ihrem herausstürzen aus dem Zelte 307 und dieselben Hekabe 353. Diese Mägde, welche Hekabe überallhin folgen, sind es auch wahrscheinlich, die sie 1145 und 1189 f. sowie später 1235 anredet und der Chor 1196 f. berücksichtigt; denn an Talthybios Gefolge ist hier kaum zu denken, da man annehmen muss, dass es sich mit ihm entfernt habe V. 1142 ff. Es wird das erwähnte Gefolge des Talthybios (*δμῶες*) von diesem angeredet 293 ff. 303 und von ihm berücksichtigt 1261 f., dasselbe wird 1276 f. von Hekabe angeredet und 1301 berücksichtigt, endlich dasselbe von Andromache angeredet 776 f. 788. Die Troja anzündenden Lochagen redet Talthybios 1251 ff. an. Ausserdem ist schliesslich die Begleitung des Menelaos zu erwähnen, welche er 873 ff. (*ὀπάονες*) und 1041 f. (*πρόσπολοι*) anredet, und welche Helene 889 f. berücksichtigt.

11. Iphigenia Taurica.

Der Chor redet sich selbst an 144 *φίλαι*; er wird angeredet von Iphigeneia 142 *ὦ δμωαί*. 343 *φίλαι*. 828 *ὦ φίλαι*. 1031 ff. *ὦ φίλταται γυναῖκες*, von Orestes 635 *ὦ ξέναι*. 1053, von Thoas 1126 ff. 1399 f., vom Boten 1267. Berücksichtigt wird er von Iphigeneia 63 f. *σὺν προσπόλοισιν, ἅς ἔδωχ' ἡμῖν ἄναξ Ἑλληνίδας γυναῖκας*, von Orestes 1027, vom Boten 1277. 1280, von Thoas 1279. 1450, von Athena 1435 f. *Ἑλληνίδας γυναῖκας*; er selbst nimmt auf seine Verhältnisse Rücksicht: 130 ff. *πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας κληδούχου δούλα*. 434 ff. *δουλείας ἐμέθεν*. 1081 ff. *κόραν παῖδ' Ἀγαμεμνονίαν λατρεύω*.

Hieraus geht zur Genüge hervor, dass der Chor aus Dienerinnen der Iphigeneia (vgl. auch V. 425. 431. 1050. 1098) bestand, welche wie ihre Herrin griechischer Abkunft sind.

Ihrer hellenischen Abstammung widerspricht nicht die Stelle 173 ff. in der Parodos, an welcher der Chor singt:

ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνον τ'
Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἰαχὰν
δεσποίνᾳ γ' ἐξαυδάσω,

wozu Hermann sehr richtig bemerkt V. 176: Neque oblitus esse putandus est Euripides Graecas esse has mulieres, neque voluisse eas existimari per diuturniorem in Asia commorationem adsuetas iam barbaris modis, quae Seidleri coniectura est: sed ut Taurorum sacra obeuntes etiam lingua et cantu Taurorum uti finguntur. Id tragicus de more, quoniam non licebat alia quam Graeca lingua uti, verbis significavit, ut in Oreste v. 1396 et Phoen. 1311. Quin apud Aeschylum Persarum chorus v. 637 ipse suas voces *βάρβαρα παναίολα δύσθροα βάγματα* appellat. Sie sind, auch darin stehen sie mit ihrer Gebieterin Iphigeneia auf einer Stufe, Jungfrauen und unverheirathet. Nur V. 1046, wo Iphigeneia unter anderem, bei dem sie den Chor anfleht und beschwört, auch Erwähnung thut *μητρὸς πατρός τε καὶ τέκνων ὅτῳ κυρεῖ*, könnte vielleicht dagegen angeführt werden, ist aber obenein unecht. Ihn verwarf zuerst W. Dindorf, ebenso verfuhren Kirchhoff, Nauck, Köchly, Wecklein. Köchly bemerkt im Krit. Anh. S. 229 nach Dindorf und Nauck habe Kvičala (Beiträge zur Kritik und Exegese der Iphig. Taur.) S. 64 f. unwiderleglich die Unechtheit dieses Verses bewiesen. Verworfen wurde er namentlich aus Anlass derjenigen Stellen, welche den Chor als Jungfrauen erscheinen lassen, also besonders V. 130. Für das Mädchenthum des Chors spricht noch besonders sein Wunsch im zweiten Stasimon V. 1117 f.

χοροῖς δὲ σταίην, ὅθι καὶ
παρθένος εὐδοκίμων γάμων κτλ.

Eine falsche Auffassung der beiden zuletzt ausgeschriebenen Stellen bewog Seidler zu V. 123 sich die Choreuten als verheirathete Frauen vorzustellen und daher V. 123—135 wegen der Worte *πόδα παρθένιον* 130 mit den Handschriften gegen Tyrwhitts allgemein gebilligte Aenderung wieder Iphigeneia anstatt dem Chore beizulegen. Ihn widerlegte bereits Matthiä, dessen Worte so lauten: Sed unde tandem apparet chori

mulieres non fuisse virgines? v. 1046 Iph. chorum alloquens his verbis utitur: *ἱκνοῦμαί σε πρὸς τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων, Μητρὸς πατρός τε καὶ τέκνων, ὅτῳ κυρεῖ.* at ibi dubitanter loquitur Iphig. et v. 1117, cum dicit *χοροῖς δὲ σταίην, ὅθι παρθένος ἡλίκων θιάσους εἵλισσον*, non negat se *παρθένον* esse, sed hoc ipso, quod denuo choro interesse optat, indicat se nondum esse devirginatam. Trotzdem machte sich Hermann nur halb von Seidlers Irrthum los, vgl. zu V. 130 und Praef. p. XIII. Ebenso ungenau wie Hermann, welcher an letzterem Orte von dem Chore sagt, er bestehe ex captivis mulieribus Graecis, drückt sich auch die Hypothesis aus: *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ Ἑλληνίδων γυναικῶν, θεραπαινίδων τῆς Ἰφιγενείας.* Richtig redet dagegen Wecklein zu 123 ausdrücklich von den kriegsgefangenen hellenischen Jungfrauen, welche den Chor ausmachten. Sie wurden bei der Einnahme ihrer heimathlichen Stadt als Kriegsbeute fortgeführt, den Barbaren als Sklaven verkauft und zur Bedienung Iphigeneias beim Tempel der Artemis bestimmt, s. 1081 ff. Nichts weiter als eine spitzfindige Düftelei ist es, wenn Markland an V. 425 ff., wo der Chor die Ankunft und Opferung der Helene herbeiwünscht, folgende Bemerkung anknüpft: Hinc apparet feminas quoque Graecas huic Dianae Tauricae mactatas fuisse . . . Quare igitur, inquiet aliquis, non sacrificabant chorum, qui ex feminis Graecis constabat? Respondetur, quia illae non casu aliquo illuc delatae erant, sed regi Thoanti venditae, utpote captivae.

So hält der Chor, den wir wiederum mit den äusseren Umständen seiner Herrin, der Hauptperson des Stücks, in Uebereinstimmung sehen, denn auch ganz zu derselben und bewährt seine Treue und Verschwiegenheit, welche er ihr V. 1050 ff. auf ihre Bitten [1]) gelobt hat, auch Thoas gegen-

---

1) Doch verlässt der Chor trotz seiner eifrigen Mitwirkung wie im ganzen übrigen Stücke, so auch dort nicht die Orchestra. Vgl. Schönborn S. 176 f.: „Selbst 1043, als Iphigeneia ihn beschwört *πρός σε δεξιᾶς, σὲ καί σ' ἱκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηΐδος γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων*, wo sie demnach sich bestimmt an einzelne Frauen des Chores wendet und ihnen eben darum näher treten muss, ist an ein Besteigen der Bühne nicht zu denken, geschweige denn dass Iphigeneia in die Orchestra gehen sollte. Sie tritt nur näher an den Rand des Logeion heran."

über und trotz der ihm daraus erwachsenden Gefahr namentlich in dem Dialog mit dem Boten 1256 ff., den er über den wahren Aufenthaltsort des Königs zu täuschen versucht. Er ist in die geheimen Pläne der Geschwister eingeweiht und somit Träger der Handlung und Vertreter einer bestimmten Partei im Drama. Und wie der Chor in jener Scene sich an der Handlung betheiligt, so tritt seine Theilnahme an derselben ausserdem besonders hervor in dem Kommos mit Orestes und Pylades 632 ff., ferner in der Parodos, an welcher Hermann Praef. p. XI und mit ihm Friederichs S. 31 wohl zu weit hergeholte Ausstellungen macht, und in den beiden ersten Stasima, die nach Hermann Praef. XIII und XX sowie zu V. 414 und 1076 nur nach Euripides Art hier und da an einer nimia ubertas inutilium verborum, einem inutilis strepitus verborum leiden. Im übrigen stimmen sie vortrefflich zur Situation, wie auch Köchly zu den einzelnen Chorliedern darlegt. Dass das dritte Stasimon nicht in engste und offenkundige Beziehung zu den Vorgängen gesetzt ist, findet in dem Verhältniss seine Erklärung, in welchem der Chor augenblicklich durch seine Einweihung in die geheimen Absichten seiner Herrin zu denselben steht. Das Chorikon wurde in seiner Berechtigung heftig angegriffen von Markland. Aber schon Seidler erklärte nach Darlegung des Zusammenhanges: Rem accuratius perpendere debebat Marklandus, priusquam affirmaret non minori iure etiam Herculis laudes hoc loco potuisse celebrari, und Hermann stimmte ihm bei zu 1203. Noch eingehender rechtfertigte die Partie Hartung, dessen Worte Köchly beipflichtend anführt: „Der Chor darf hier nichts direct auf die vorliegende Handlung bezügliches vorbringen, um die Rettungslist dem auf der Bühne oder doch in der Nähe befindlichen Gewalthaber nicht zu verrathen. Es wird daher ein Lied eingeschaltet, welches, aus der Tragödie herausgehoben, auch allein für sich genossen werden könnte und kaum eine Spur des Zusammenhanges mit jener aufweisen würde, in welchem aber dennoch der eingeweihte den schönsten und innigsten Zusammenhang mit dem Inhalte der Dichtung findet. Das Orakel des Apollon, an dessen Wahrheit zu zweifeln Orestes so gerechte Ursache hatte, hat sich

als wahr bestätigt: was ist also natürlicher, als dass hier diese Kraft des Gottes, seine frühe Befähigung zu diesem Berufe und seine Besitznahme des delphischen Orakels gefeiert wird?“ Dieser Vertheidigung schliessen sich auch Fritze zu 1204 und Wecklein zu 1234 an. Nur Friederichs will Hartungs Entschuldigungsgrund nicht gelten lassen S. 32: Nam quod Hartungus dicit, propter regem in vicinitate versantem chorum non posse nisi tecte dicere, non ita accurate accedit ad veri similitudinem ars; cui sufficit regem absentem esse. Und es kann nicht geleugnet werden, dass dieser Einwurf seine Berechtigung hat, da Thoas in der That der Bühne fern ist.

Andere (meist stumme) Personen als der Chor sind gemeint:

V. 164 f., wo Iphigeneia wohl eine auf der Bühne sie begleitende Dienerin anredet. Fälschlich denkt Fritze an den Chor, richtig urtheilen Köchly und Wecklein zu 137, obgleich freilich das nicht zu entscheiden ist, ob der angeredete vielleicht keine Dienerin, sondern ein Diener war, wie deren später mehrere als Statisten fungiren.

V. 455 ff., wo Iphigeneia Tempeldiener anredet und ihnen befiehlt die Gefangenen zu entfesseln und im Tempel die für das Opfer nöthigen Vorbereitungen zu treffen. Der letzte Befehl beweist, dass hier eben Tempeldiener und nicht etwa die Hirten zu denken sind, welche die Griechen fingen und herbeiführten. Dieselben werden von derselben angeredet 627 *πρόσπολοι*, desgleichen 713 f.[1]), dieselben von derselben berücksichtigt 1002.

V. 1252 *ὦ ναοφύλακες βώμιοί τ' ἐπιστάται*, wo der Bote Diener und Priester im Tempel der Artemis anredet; so urtheilt mit Recht Köchly, zum Theil anders und falsch Hermann zu 1253 und 1257, der hier gleichzeitig eine Berücksichtigung des Chors annahm. Derselbe redet dieselben an 1272 ff.

---

1) Zu V. 713 lesen wir bei Seidler: Chori partem compellari putat Marklandus, satellites quosdam Scythas Musgravius. Sed vere Heathius ministros illos intelligit, quos e scena egrediens Iphigenia ad captivorum custodiam in scena reliquerat. Cf. supra 627 et v. 455 sqq.

Leute aus der dienenden Umgebung des Thoas werden angeredet von Thoas 1179 πρόσπολοι. 1185, berücksichtigt von Iphigeneia und Thoas 1182 ὀπαδῶν und von Iphigeneia 1183. Zu diesen πρόσπολοι, welche Thoas Iphigeneia in dieser Scene zur Bewachung der Gefangenen mitgiebt, gehörte auch der später mit der Meldung ihrer Flucht erscheinende Bote, wie 1297 f. zeigt. Dieselben meint Thoas 1395.

V. 612 werden von Iphigeneia die Schlächter der Menschenopfer erwähnt, ebenso 714.

12. Ion.

Der Chor redet sich selber an in der Parodos 192. 195 φίλα. 203. 208. 210 ὦ φίλαι (Hense vermuthet ὀπαδοί). 211 und im zweiten Stasimon 706 φίλαι. Sonst erfolgen Anreden an ihn von Ion 225 ὦ ξέναι. 227. 232 ff. 239. 242. 522 πρόσπολοι γυναῖκες, von Xuthos 678 δμωίδες, von Kreusa 756 ff. γυναῖκες, ἱστῶν τῶν ἐμῶν καὶ κερκίδος δούλευμα πιστόν. 768. 775 ὦ φίλαι. 786. 807 φίλαι. 1252 πρόσπολοι, vom Pädagogen 795. 809, vom Diener Kreusas 1108 γυναῖκες. 1117.

Es bildet der Chor das weibliche Gefolge der Kreusa [1]), welches sie aus Athen mit sich nach Delphi gebracht hat. Kreusa wird von ihm als Herrin bezeichnet: 240 f. verglichen mit 244 f., ferner 579, 690, 706, 715 f., 770, 803, 865, 1058, 1065 f., 1111 unter Berücksichtigung von 1109, endlich 1239,

---

1) Anton Göbel, dem es im letzten Theile seiner Inauguraldissertation (Euripides de vita privata ac domestica quid senserit, Monasterii 1849), welcher De servis überschrieben ist, darauf ankommt zu zeigen, dass bei Euripides die Sklaven in anderem Verhältniss erschienen als sonst das Alterthum sie uns zeige, dass der Dichter für sie gleiche Rechte wie für die Freien beanspruche, macht auf folgendes aufmerksam S. 60: Quae cum poetae viderentur, audacter et contra omnem tragicorum consuetudinem servos magnum quid agentes in fabulis suis facit; unde Aristophanes ei obicit, quod servi non minus quam domini apud eum loquantur ... Et saltem respicias Ionis chorum, qui ex Creusae Atheniensis ancillis est compositus, ... vel chorum in Helenae fabula occurrentem ... vel Phaetontis ... Quid autem magis alienum ab Aeschylo et Sophocle quam chorum servis tribuere? Quorum per omnes tragoedias integras vix unus reperitur servus in diverbio, nisi forte quis nuntii munere fungitur vel paedagogus dominum sequitur.

1248; Athen als Vaterstadt von ihm genannt: 243 f., 465 f., 727. Uebrigens sind es Mädchen, unverheirathet und kinderlos nach dem, was sie im ersten Stasimon V. 497 ff. singen:

> ἐμοὶ μὲν πλούτου τε πάρος
> βασιλικῶν τ' εἶεν θαλάμων
> τροφαὶ κήδειοι κεδνῶν γε τέκνων.
> τὸν ἄπαιδα δ' ἀποστυγῶ
> βίον ᾧ τε δοκεῖ ψέγω·
> μετὰ δὲ κτεάνων μετρίων βιοτᾶς
> εὔπαιδος ἐχοίμαν.

Dass Sklavinnen unter normalen Verhältnissen unverheirathet sind, ist natürlich und daher die Discrepanz sehr erklärlich, welche hier zum ersten Mal zwischen dem Chor und seiner Gebieterin hinsichtlich ihrer äusseren Lage hervortritt. Und doch ist von Euripides auch im vorliegenden Falle dafür gesorgt, dass Herrin und Dienerin wenigstens in der innerlichen Seelenstimmung und der ganzen Richtung der Gefühle und Wünsche übereinstimmen. Zwar ist Kreusa Gattin und auch Mutter, der Chor keines von beiden; aber Kreusa hat nie die Freuden einer rechtmässigen Mutter geniessen dürfen: das Verlangen nach ihnen hat sie nach Delphi geführt. Genau dieselben Wünsche hegt, wie die angeführten Verse lehren, auch der Chor für sein eigenes Leben; er vermag deshalb der Königin Schmerz über ihre getäuschte Hoffnung von Herzen nachzuempfinden und leiht dieser Empfindung in innigen Worten Ausdruck V. 770 f.:

> οὐκ ἔστι σοι, δέσποιν', ἐπ' ἀγκάλαις λαβεῖν
> τέκν' οὐδὲ μαστῷ σῷ προσαρμόσαι τάδε.

Der Chor steht ganz auf der Seite seiner angestammten Herrscherin und nimmt an ihrem Loose auch im Gegensatze zu ihrem Gatten Xuthos, den er als Fremden weit geringer achtet, den herzlichsten Antheil. Diese Abhängigkeit des Chors von Kreusa bewirkt seine eigene sittliche Schwäche, welche in der Entwickelung der Tragödie mehrfach zu Tage tritt. Er hat nur das eine Interesse, dass der ehrwürdige Erechthidenstamm seiner Herrscher in der Vaterstadt nicht erlösche (vgl. das 1. Stas.). Daher kann er seine Unzufriedenheit nicht unterdrücken, als nur Xuthos einen Sohn erhält V. 578 ff.

Er ist aufs höchste entrüstet über den Eindringling in das Herrscherhaus (2. und 3. Stas.) und wünscht ihm den Tod, er verräth trotz der ihm dafür angedrohten Todesstrafe der Herrin die Pläne Xuthos V. 761 ff. und nimmt an dem Mordanschlag auf Ion den eifrigsten Theil (V. 865 f., 3. Stas.), er unterstützt die bedrohte Kreusa mit seinen Rathschlägen V. 1254 ff. So sind denn die Stasima sämmtlich der Situation wohl angepasst, und die Parodos ist geschickt erfunden und ausgeführt. Ebenso fällt auch Hermanns Urtheil über jene Chorlieder aus Praef. p. XXXVIII über die Parodos, p. XL über das erste, p. XLII über das zweite, p. XLIV über das dritte Stasimon. Mit Bezug auf das Einzugslied sagt er treffend: Non minus apte sequitur hanc scenam accessio chori, qui cum signa atque imagines in porticu ante templum contemplatur, suavi confabulatione singula persequitur miraturque similia esse, ut quae Athenis viderat, honorandae Athenarum praesidi deae inservientia. Harum rerum commemoratio simplici et plana via animos spectatorum de quadam inter Athenas et Delphos necessitudine admonet, ipsisque Atheniensibus eo acceptior esse debuit, si porticum ab se Delphis conditam recordarentur. Inde postquam de oraculo aliquid interrogaverat chorus, ipseque vicissim unde venisset ab Ione esset interrogatus, splendido fine carmen concludit, Palladis sacra ex urbe reginam adesse significans. Dass indessen der Chor dort nicht etwa, wie es den Anschein haben könnte, sich auf der Bühne befindet, bemerkt Schönborn S. 179 f.: „Als Fremde, die den Tempel zum ersten Male sehen, muss der Chor durch die linke Parodos eintreten; er bleibt in der Orchestra nahe an deren vorderem Rande und besieht von da die Bildwerke am Tempel. Es nöthigt also nichts ihn auf die Bühne gehen zu lassen, was Geppert anzunehmen geneigt ist.“ Ausserdem beweisen des Chores thätiges Eingreifen in die Handlung: der längere Dialog mit Kreusa 756 ff. sowie 1252 ff., ferner mit dem Pädagogen 782 ff. und mit dem Diener 1108 ff., endlich der erregte Wechselgesang des Chors 1231 ff., nachdem der Chor die Entdeckung des Anschlages auf Ion und die Todesgefahr vernommen hat, in welcher die Herrin und er selbst schwebt. Alle zuletzt erwähnten Partien tragen die 5 Proto-

staten einzeln vor mit Ausnahme des Dialoges mit dem θεράπων, welcher allein vom Chorführer übernommen wird. Diese Partien zeigen die Aufstellung des Chors κατὰ στοίχους während des Stückes selber. In der Parodos hingegen fand διχορία statt: da singen die beiden Halbchorführer und der Koryphäos. Eine eigenthümliche Vortragsweise, welche von der bei Euripides für die Stasima fast ohne Ausnahme eingehaltenen abweicht, weist das zweite Stasimon auf, in dem die aufgeregte Stimmung der Choreuten und das derselben entsprechende dochmische Versmass in dem strophischen Theile wenigstens chorischen Einzelgesang veranlasst hat (vgl. unser viertes Capitel).

Andere Personen (κωφὰ πρόσωπα) als der Chor werden von Ion angeredet: 94 ff. Tempeldiener, 1268 und 1405 sein Gefolge (Häscher).

Friederichs macht S. 26 nach O. Müller und G. Hermann die richtige Bemerkung, dass der Ion zum Preise Athens geschrieben sei, und dass wir demgemäss öfters den Chor hörten de gloria Athenarum numquam peregrinorum regum dominationi obnoxiarum dicentem. Zum Schluss mag noch Heinrich van Herwerdens Charakteristik unseres Chors in seiner Ausgabe des Ion, Trajecti ad Rhenum 1875 Praef. p. V sq. hier Platz finden: Habemus chorum neque (si excipimus violatum ab eo Xuthi secretum) actionis participem, ut est apud Aeschylum, neque eum „qui bonis faveatque et consilietur amicis et regat iratos et amet pacare tumentes“, qualis est chorus Sophocleus, sed contra conspirantem cum malis adversus bonos „et carmina medios actus intercinentem proposito“ quidem „conducentia apteque haerentia“ — quod non de omnibus aeque valet fabulis Euripideis — eaque suavia quidem hercle atque iucunda, veruntamen nec sententiarum sive acumine sive gravitate nec verborum sublimitate et grandiloquentia valde conspicua. Auf p. VIII und S. 176 f. macht er an des Chors Theilnahme im Drama einige ins Detail-gehende Ausstellungen. Es handelt sich dort im wesentlichen darum, dass sein Verhalten einem genau nachrechnenden Realismus mitunter nicht entspricht. Doch das sind Einzelheiten von geringer Bedeutung, die wir hier füglich übergehen können.

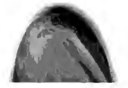
13. Helena.

Anreden, welche dem Chor gelten, finden sich seitens Helenes 192 f. θήραμα βαρβάρου πλάτας, Ἑλλανίδες κόραι. 254 φίλαι γυναῖκες. 315. 329 φίλαι. 551 ὦ γυναῖκες. 628 φίλαι. 647 φίλαι φίλαι. 1370 ὦ φίλαι. 1388 ff., seitens Theoklymenos 1629. 1631 δοῦλος ὤν. 1632. 1638. 1640. Der Chor redet selber von sich 180 ff. 516. 1107. 1480.

Als Statisten erscheinen: Dienerinnen der Theonoe, 864 ff. und 891 von ihr angeredet; das Gefolge des Theoklymenos, 1168 f. δμῶες und 1180 ff. ὀπαδοί von ihm angeredet bei seiner Rückkehr von der Jagd; andere Dienerschaft des Theoklymenos, bei Gelegenheit der Absendung von Todtenopfern für Menelaos von Theoklymenos angeredet 1391 f. δμῶες. 1413. 1432; bei derselben Gelegenheit Matrosen von Theoklymenos und Helene berücksichtigt 1416 f., sowie als abwesende oft in der Erzählung des Boten 1527 ff.

Der Chor besteht nach den oben citirten Versen aus griechischen Frauen, welche bei irgend welcher nicht näher angegebenen Gelegenheit von dem Barbarenkönige gefangen und zu Sklavinnen gemacht wurden. Ob sie Frauen oder Jungfrauen sind, darüber lässt sich aus dem Stücke kein Schluss ziehen, da die Anreden κόραι und γυναῖκες bei Euripides nicht entscheidend sind. Auch ihre ruhige und zu sinniger Betrachtung neigende Denkungsweise kann kaum auf ältere Frauen zu folgern erlauben. Eher dürfte hierfür sprechen, dass sie als die Vertrauten der Helene, einer verheiratheten Frau, auftreten. Hiernach glaube ich, dass Hermann im Irrthume ist, wenn er Praef. p. XII sagt, der Chor werde von captivis virginibus Spartanis gebildet.

Die Betheiligung des Chores an dem Sujet des Stücks ist eine sehr eingeschränkte und zeigt sich grösstentheils nur in kurzen Aussprüchen des Chorführers, durch welche derselbe seine Theilnahme an dem Geschick der Helene und des Menelaos beweist. Nur in dem ausgeführteren Dialoge mit Helene 305 ff. wirkt er entscheidend auf die Entschlüsse Helenes ein und versucht dasselbe sehr energisch Theoklymenos gegenüber in dem Dialoge mit demselben 1628 ff., wo er



ihn von der Ermordung Theonoes zurückzuhalten wagt. Daher bemerkt Hermann Praef. p. XV ganz richtig: Chorus non multum consilio, plus silentio Helenam adiuvans, in fine fabulae praeter exspectationem fortis in defendenda Theonoa. Vergebens war der Versuch Firnhabers in Zimmermanns Zeitschr. f. Alterthumsw. 1839 S. 9 f. diese offenbare Theilnahmlosigkeit und Unthätigkeit der Choreuten wegzuleugnen. Von den umfangreicheren Chorpartien stehen nur die Parodos, der Kommos mit Helene 329 ff.[1]) und das erste sowie das letzte Stasimon mit der Situation in Verbindung. Das zweite und namentlich das dritte Stasimon sind nur ganz im allgemeinen mit der Tragödie verknüpft, keineswegs mit der augenblicklichen Lage, in der die handelnden Personen sich befinden. Dies geht so weit, dass man das dritte Stasimon als ursprünglich gar nicht hierher gehörig, sondern aus einer andern Tragödie übertragen aufgefasst hat, vgl. Hermann zu V. 1376. Die Berechtigung jener Chorpartie war dagegen Hartung im Eurip. restit. II. S. 340 f. zu erweisen eifrig bemüht. Seine Worte lauten also: Postquam omnes intro abierunt, chorus, ne prodat secreta, simulacro utens priorem Helenae dolorem et praesentem eiusdem laetitiam depingit: fabulam enim Idaeae matris filiam abreptam, comitantibus Minerva ac Diana virginibus, cum summo moerore quaerentis, postea autem Veneris, Gratiarum Musarumque saltatione exhilaratae, carmine celebrat elegantissimo. Praeterea res ipsae, quae narrantur, primariam illam sententiam, quae quasi tragoediarum fundamentum est, declarant, tutiora ac feliciora esse medioeria quam eximia. Neque enim summae laudes facile sine superbia atque invidia habentur. Itaque Helena, dedecorari venustatem suam putans, si hinnuleorum pellibus, hedera thyrsoque ornata bac-

---

1) Nach demselben verlässt der Chor die Orchestra und entfernt sich über die Bühne weg in den Palast. Vgl. Ascherson De parod. S. 29. Schönborn S. 200 giebt richtig den Grund hierfür an; ebenso richtig beurtheilt er die Rückkehr des Chors aus dem Palaste und seinen alsbald nach dieser über die Bühne hin erfolgenden Einzug in die Orchestra (V. 516). Von dort begiebt er sich dann nochmals vor dem Schlusse des Stückes 1628 ff. auf die Bühne, um Theoklymenos an seinem Vorhaben an Theonoe Rache zu nehmen zu hindern.

charetur, domi se tenens per festos Bacchi dies, tibiam, qua ad tripudia feminae incitantur, combussit: quod faciens deorum suavissimum, quo ad hilaritatem ex moestitia afflicti revocantur, per quem quondam Idaea mater ipsa recreata simulque fames ac pestilentia a mortalibus depulsa est, repudiavit. Tantum igitur abest, ut pro intercalari (ἐμβολίμῳ) aut alieno hoc carmen habendum sit, ut vix ullum ulli dramati magis necessarium esse videatur. Vgl. Ausgabe der Hel. S. 245. Ueber diese Vertheidigung urtheilte Fritzsche in seiner Dissertatio I. de Euripidis choris glyconeo polyschematisto scriptis, Rostochii 1856 S. 25 gewiss mit vollem Recht, Hartung sei ingeniosius quam verius verfahren; seine eigene Ansicht giebt er unter Rücksichtnahme auf Musgraves Bemerkung, dass die Erzählung von der Besänftigung der grossen Göttermutter in dem Chorliede nicht zu Ende geführt sei, dahin an: Ego potius suspicor, hunc chorum eumque integrum iam in priore aliqua tragoedia exstitisse, ita ut secunda antistropho historia ipsa perficeretur: postea autem in Helena secundam antistrophum mutatam esse, ne hoc argumentum ab Helenae rebus nimis abhorrere videretur . . . Atqui bene Heathius carminis nostri argumentum ad hanc certe fabulam maximeque ad hanc partem fabulae ullo modo aptum esse negavit, neque Helenae mala usquam alias adscripta esse Cybeles irae, cuius rei praeterea ne hac quidem tragoedia tota ullum vestigium esse. Und auf dasselbe läuft auch Friederichs Urtheil S. 38 f. hinaus. Ich bin der Ansicht, dass in diesem Falle durch richtigere Interpretation eine nähere Beziehung zu dem Stücke herauszubringen sei. Der Chorgesang behandelt die Irrfahrten und Leiden der ihrer Tochter beraubten Demeter. Str. α′ schildert ihre Fahrten in Waldschluchten, über Flüsse und Meere in bakchischer Begleitung, Antistr. α′ die traurigen Folgen, welche die Verzweiflung der Göttin für Menschen und Götter nach sich zog. In Str. β′ wird das von Zeus in Anwendung gebrachte Trostmittel berichtet, bei dem Aphrodite eine Hauptrolle spielt. Die Antistr. β′ fasse ich nun mit Rücksicht auf eben diese Aphrodite und nicht mit Beziehung auf Helene gedichtet. Die Göttin der Liebe hat durch die Anwendung ihrer Macht (Schönheit und dadurch entflammte Liebe) an

unrechter Stelle den Zorn der grossen Göttermutter auf sich gezogen. Und doch ist ihre Macht nichts gegen die der bakchischen Festzüge. Nur bei dieser Auffassung lässt sich noch allenfalls eine Beziehung des Stasimons auf den Inhalt der Tragödie aufzeigen. Kypris hat durch die ränkevolle Entführung der Persephone durch Plutos die Irrfahrten der Demeter veranlasst, ebenso wie hier die des Menelaos durch Entführung der Helene. Auf diesem oder doch einem ähnlichen Wege befand sich übrigens schon Hermann, wie seine Anmerkung zu 1376 zeigt. Nur ist freilich dann noch eine kritische Behandlung des Textes nöthig, die ich mir an einem anderen Orte zu geben vorbehalte.

14. Phoenissae.

Der Chor des Stückes wird von den Personen gebildet, die ihm den Namen gegeben haben, von phönikischen Mädchen, welche von Tyros aus zum Dank für einen Sieg dem Apollon als Ehrengabe nach Delphi von den Nachkommen Agenors gesandt worden sind, aber auf der Fahrt dorthin durch den ausbrechenden Krieg in der stammverwandten Stadt Theben aufgehalten werden. Die Hauptstelle, welche diese Verhältnisse uns vor Augen führt, ist die Parodos, namentlich deren erste Strophe und Antistrophe; aber auch anderwärts wird der ausländische Charakter des Chors und sein Mädchenthum erwähnt, sowie die Veranlassung seines Aufenthaltes in Theben, vgl. 280 ff., 301 f., 498 f., 680 f., 822, 1307. Dass die Choreuten Mädchen sind, beweist vor allem auch der Wunsch, den sie V. 1066 f. äussern:

γενοίμεθ' ὧδε ματέρες,
γενοίμεθ' εὔτεκνοι,

ein Wunsch, der übrigens für sie unpassend und unmöglich ist, bei dem Euripides ihre Bestimmung vergessen zu haben scheint. Die Hypothesis des Aristophanes sagt ganz allgemein: *ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ Φοινισσῶν γυναικῶν*, bietet uns also keinen näheren Aufschluss.

Angeredet wird der Chor von Polyneikes 278 *ξέναι γυναῖκες*, von Iokaste 302 *ὦ νεάνιδες*, von Menoikeus 994 *γυναῖκες*;

berücksichtigt wird er vom Pädagogen 196 f. und von Polyneikes 277. Dagegen ist, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, keine Berücksichtigung des Chors, sondern fingirter thebanischer Freundinnen der Antigone anzunehmen bei V. 1738 und 1748. Denn nur die letzteren können die *φίλαι παρθένοι* und die *ἥλικες* der Antigone genannt werden. Anders urtheilt Kock in seiner Uebersetzung, der an jenen Stellen mit Unrecht an den Chor denkt.

Die auffallende Erscheinung, dass der Chor hier mit den handelnden Personen eigentlich gar nichts gemein hat, dass er der Handlung ganz fern steht und nur zufällig sich an dem Ort der Handlung befindet, weicht in so eclatanter Weise von Euripides Gewohnheit den Chor einer Bühnenperson als Seitenstück an die Hand zu geben ab, dass sie nothwendig die Aufmerksamkeit der Erklärer auf sich ziehen musste. Schon die alten Scholiasten suchten nach dem Grunde derselben, und einer giebt hierfür folgenden an zu V. 202: *Δέον ἐκ Θηβαίων γυναικῶν συνιστάμενον τὸν χορὸν Ἰοκάστην παραμυθεῖσθαι ἐπὶ τοῖς συμβᾶσιν, ἐπίτηδες οὐκ ἐξ ἐγχωρίων, ἀλλ' ἐκ ξένων συνέστηκεν, ὅπως ἀδεῶς ἀντιλέγοιεν τῇ Ἐτεοκλέους πλεονεξίᾳ, ὥστε πῶς ἔμελλον τὸν βασιλέα ἐλέγχειν, εἴπερ ὑπ' αὐτοῦ ἐβασιλεύοντο;* Aehnlich suchte auch Hartung Eurip. restit. II. S. 447 nach einem i n n e r e n, im Drama selbst liegenden Grunde, ähnlich auch Friederichs S. 40: Etenim fere omnia fabulae stasima epicorum more sunt conformata. Narrant autem antiquitates Thebanas, quod quam non conveniat mulieribus Thebanis urbis in summo periculo et ipsis trepidantibus, satis apparet. Necesse igitur erat peregrinas arcessere, quibus eam animi tranquillitatem quae est narrantis tribuere naturae erat conveniens. Aber das heisst die Wirkung mit der Ursache verwechseln. Den wahren Beweggrund des Dichters erkannte unstreitig richtig Hermann Praef. p. XI in seiner Rivalität zu seinem grossen Vorgänger Aeschylos. Wie Euripides, um von Aeschylos abzuweichen, die Teichoskopie der Antigone vorführte, wie er in gleicher Absicht die namentliche Besetzung der sieben Thore durch Eteokles verwarf und gegen dieselbe ausdrücklich polemisirte, so liess er auch keinen einheimischen, sondern einen fremden Chor auftreten.

Diese ganz äusserliche Neuerung des Euripides Aeschylos gegenüber, den Chor aus tyrischen und nicht aus thebanischen Jungfrauen zusammenzusetzen, ist es, welche es bewirkt hat, dass derselbe den wechselvollen Ereignissen der Tragödie ziemlich ferne bleibt und sich in seinen Liedern nicht mit dem Geschick der Personen auf der Bühne beschäftigt, sondern sich in den Mythen über Thebens Gründung, über die Erlegung des Drachen durch Kadmos, über die Erscheinung der Sphinx und deren Sturz durch Oidipus u. a. sowie in der Erinnerung des uralten Zusammenhanges zwischen seiner phönikischen Heimath und Theben ergeht. Dieser Stoff füllt fast ausschliesslich die Stasima und unterbricht zuweilen beinahe störend den Fortgang des Dramas. In dieser Hinsicht verdient namentlich das erste Stasimon nach dem schrecklichen Entschluss der Brüder und das dritte [1]) nach Menoikeus hochherzigem Entschlusse Tadel. Hier finden wir nur ganz nebenbei Rücksichtnahme auf die Bühnenvorgänge. Etwas besser fügt sich das zweite Stasimon der Situation an, dessen Anfang den um die Stadt tobenden Kriegslärm schildert, das aber auch bald zum thebanischen Mythenkreise ablenkt. Angemessen dagegen ist die Parodos und der Wechselgesang des Chors 1291 ff., welcher den bevorstehenden Zweikampf der feindlichen Brüder behandelt mit warmer Theilnahme und innigem Mitgefühl für sie und ihre unglückliche Mutter. Dieselbe lebhafte Theilnahme des Chors zeigt auch der Wechselgesang 291 ff., in welchem der Chor Polyneikes begrüsst und Iokaste herbeiruft. Den Chorführer finden wir thätig in dem Dialoge mit Kreon 1327 ff. und dem angeschlossenen Kommos mit ihm und dem Boten 1345 ff.

Es ist Hermanns Verdienst in der Praefatio alle jene äusseren Umstände klar vor Augen gestellt zu haben. Namentlich verdanken wir ihm die richtige Erklärung von *ἀκροθίνια* 203. 282, welche für die Bestimmung der Schicksale des

1) Schon der Scholiast tadelt dieses Lied zu V. 1022: *πρὸς οὐδὲν ταῦτα· ἔδει γὰρ τὸν χορὸν οἰκτίσασθαι τὸν θάνατον Μενοικέως ἢ ἀποδέχεσθαι τὴν εὐψυχίαν τοῦ νεανίσκου. ἀλλὰ τὰ περὶ Οἰδίπουν καὶ τὴν Σφίγγα διηγοῦνται τὰ πολλάκις εἰρημένα.*

Chors von grösster Wichtigkeit ist p. XI sqq., ferner die Bemerkung, dass zwar Kleidung und Ausstattung der Choreuten ausländischer Art war, keineswegs aber ihre Sprache und ihre Sangesweisen p. XIII, endlich die treffliche Inhaltsangabe und Charakterisirung der Chorlieder (1. Stas. p. XVI sq., 2. Stas. p. XX, 3. Stas. p. XXI sq.) und die allgemeine Beurtheilung unseres Chors p. XXIV, welche also ausfällt: Haec tragoedia ... habet ... chorum raro recte fungentem officio suo, aliquando etiam frigidissime aliquid interloquentem, multa autem inani verborum tumore aliena cantantem: quae tamen culpa minuitur eo, quod illo tempore, quo Phoenissae scriptae sunt, modi musici potiorem quam poesis locum tenuisse in chori canticis videntur. Hermanns Urtheil schliesst sich Kock in seiner Uebersetzung an, vgl. Einl. S. 537, 542, 544 und Anm. S. 619, 629. S. 620 weicht er in Bezug auf die Seefahrt der Phoenissen mit Recht von Hermann ab. Ganz anders denkt Kinkel p. IX sq. Er ist wie über die Tragödie überhaupt, so auch über die Haltung des Chores in ihr aufs höchste entzückt.

Diener des Eteokles werden angeredet 691 ff. 779 f., des Kreon 1629 ff. 1662, Diener im Palast vom Boten 1074 f.

15. Orestes.

Den Chor bilden edle argivische Mädchen, treue Freundinnen der Elektra, welche mit ihrem Schicksal herzliche Theilnahme fühlen. Wie der Chor sich durch das ganze Stück als die gleichgesinnte Freundin und Genossin Elektras giebt, so stand er ohne Frage auch in den gleichen äusseren Verhältnissen wie diese und ist demnach aus Mädchen wie Elektra, und nicht aus verheiratheten Frauen bestehend zu denken. So urtheilte offenbar schon Aristophanes mit Recht in der Hypothesis:[1]) *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν*

---

1) Höchst sonderbar macht sich übrigens die in dem Abschnitt über die Diaskeue des Dramas aufgeworfene Diaporie und deren Lysis, weshalb Elektra zu dem Füssen und nicht zu Häupten des Orestes sitze. *διαπορεῖται δέ, τί δήποτε οὐ πρὸς τῇ κεφαλῇ καθέζεται· οὕτω δὲ μᾶλλον ἐδόκει τὸν ἀδελφὸν τημελεῖν πλησιαίτερον οὕτω προσκαθεζομένη. ἔοικεν*

Ἀργείων, ἡλικιωτίδων Ἠλέκτρας, αἳ καὶ παραγίνονται ὑπὲρ τῆς τοῦ Ὀρέστου πυνθανόμεναι συμφορᾶς, obwohl freilich weder die Anreden an den Chor, noch seine eigenen Aeusserungen im Stück für diese Annahme eine zuverlässige Stütze darbieten. Elektra nennt die Choreuten bei ihrer Ankunft 132 f. *αἵδε . . . τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι φίλαι ξυνῳδοί*, redet sie an 136 *ὦ φίλιαται γυναῖκες*. 145 *ὦ φίλα*. 163 *ὦ τάλαινα* (tadelnd, weil Elektra Orestes durch die betreffende Chorperson erweckt glaubt). 179 *ὦ φίλα*. 836 *γυναῖκες*. 1247 f. *Μυκηνίδες ὦ φίλ[ι]αι, τὰ πρῶτα κατὰ Πελασγὸν ἕδος Ἀργείων*. 1268 *ὦ φίλαι*. 1305 *ὦ φίλταται γυναῖκες*; Menelaos redet sie an 367 *ὦ νεάνιδες*; der Phryger redet sie an 1368 *ξέναι*. Der Chor redet sich selber an zu Anfang der Parodos, ferner V. 1258, 1289, 1303, 1345 (*ἰὼ ἰὼ φίλαι*), 1548 ff. und sonst, ohne jedoch dadurch seinen Charakter irgend näher zu bestimmen. Berücksichtigt werden die Choreuten von Pylades und Orestes und als zuverlässige Freunde charakterisirt V. 1103 und 1104.

Nicht an den Chor zu denken ist natürlich bei V. 468, wie deutlich aus 622 hervorgeht; hier sind die *πρόσπολοι* Diener des Tyndareos, wie solche jede königliche Person um sich hat, hier z. B. auch Menelaos 1571.

An der Handlung beweist der Chor meistens regen Antheil, und seine Aussprüche sind im ganzen der Situation wohl angepasst. Besonders befriedigen in dieser Beziehung die Parodos und die lebhaft erregten Chorpartien 1247 ff., 1345 ff., 1545 ff. Parodos und V. 1247 ff. bilden beide einen Kommos mit Elektra. In Bezug auf die letztere Partie will mir Hermanns Urtheil Praef. p. XII doch ungerecht erscheinen, wenn er sagt: Molesta subtilitate finxit Euripides chorum, cum videre iussus est ne quis ad aedes appropinquet, dum Helena interficiatur, vano strepitu territum gressus audire sibi

---

οὖν διὰ τὸν χορὸν ὁ ποιητὴς διασκευάσαι· διηγέρθη γὰρ ἂν ὁ Ὀρέστης ἄρτι καὶ μόγις καταδραθεὶς πλησιαίτερον αὐτῷ τῶν κατὰ τὸν χορὸν γυναικῶν παρισταμένων. ἔστι δὲ ὑπονοῆσαι τοῦτο ἐξ ὧν φησιν Ἠλέκτρα [*τῷ χορῷ*]*· σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης· πιθανὸν οὖν ταύτην εἶναι τὴν πρόφασιν τῆς τοιαύτης διαθέσεως.* Wir müssen lächeln und begehen selber oft genug ähnliche Verstösse einer realistischen Erklärungsweise.

videri cuiuspiam, quem statim nullum esse intelligit. Ich glaube, dass jene kleine Scene nicht ohne Effekt gewesen sein müsse. V. 1345 ff. = 1545 ff. bilden Wechselgesänge des Chores bei leerer Bühne, während Hermiones Ermordung erwartet wird und Orestes zum äussersten Kampfe bereit ist, und haben einen frischen Zug an sich. Man bemerkt in diesen Chorika mit Deutlichkeit, dass drei Personen des Chors als redende auftreten. Sie sind, wo der Chor ungetheilt erscheint (Parodos und 1345 = 1545), 3 ἡγεμόνες der στοῖχοι oder 3 Protostaten, deren mittlerer der Chorführer ist, wo der Chor sich in Halbchöre theilt (1247), die beiden Halbchorführer und der Chorführer, im Grunde aber überall dieselben Personen des Chors. Der Chorführer führt einen längeren Dialog mit dem phrygischen Sklaven V. 1362 ff. In der Parodos sehen wir den Chor in so naher Verbindung und so lebhafter Verhandlung mit den Geschwistern auf der Bühne, dass wir mit Schönborn wohl annehmen dürfen, er habe dort die Bühne betreten, nachdem er allerdings zunächst in die Orchestra eingerückt war. Vgl. Schönborn S. 150 f. Dagegen verlässt der Chor die Orchestra kaum in der Scene V. 1247 ff., in welcher er die Zugänge von Osten und Westen besetzt. Bei Schönborn S. 152 lesen wir: „Ist hier der Chor auf die Bühne gekommen? Ich glaube sicher: nein. Zwar ist keine Frage, dass die Bewachung der Zugänge zum Palaste von der Scene aus erfolgen konnte, und eigentlich auch von dort aus erfolgen sollte; aber da der Raum in der dem Logeion zunächst angrenzenden Orchestra die Oertlichkeit bezeichnet, die unmittelbar an den Schauplatz der Handlung angrenzt, wie sie es auch in der That ist: so kann die Bewachung der Zugänge zum Palaste ebenso gut von hier aus stattfinden, wie von der Bühne aus. Es liegt also keine Nothwendigkeit, kein triftiger Anlass vor, den Chor hier die Bühne betreten zu lassen; vielmehr stellt sich der Chor auf das Geheiss Elektras an beiden Parodoi auf; von hier aus übersah er ebensowohl die Parodoi wie die auf dem Logeion von der rechten und linken Seite her befindlichen Zugänge.“

Auch das erste Stasimon, welches die Rachegöttinnen beschwört Orestes süsse Vergessenheit seiner Leiden zu gönnen

und ihn dann wegen seines Wahnsinns beklagt, passt gut dazu, dass Orestes eben einen Anfall überstanden hat und nun ermattet auf der Bühne sichtbar ist. Weniger zur Situation stimmt das andere Stasimon, in welchem der Chor von den alten Freveln und Leiden des Tantalidenhauses beginnend [1]) bei dem letzten Frevel und Leid des Orestes verweilt und seine That als eine grässliche bezeichnet. Vielmehr hätte er seine Besorgniss über den Erfolg von Orestes kühnem Unternehmen, die zu Gericht sitzende Versammlung der Argiver aufzusuchen, ausdrücken und Glückwünsche äussern sollen.

Nach allem kann man Hermanns allgemeine Beurtheilung unseres Chors unterschreiben Praef. p. XV: Chorus denique, ut par est, faventem se praebet Oresti et Electrae, neque in hac fabula, sicut in aliis, multa ab re aliena canit, sed tamen, quae consuetudo est Euripidis, aliquando languide interloquitur.

16. Iphigenia Aulidensis.[2])

Angeredet wird der Chor von Agamemnon 538 *ὦ ξέναι*, von Klytaimnestra 604. 1278 *ὦ ξέναι*, von Iphigeneia 1310 *ὦ κόραι*. 1467, 1488 *ὦ νεάνιδες*; sich selbst redet der Chor an 588. [594 *Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα*. 601 f. *ταῖς Ἀργείαις ξεῖναι ξείναις*. 1507. 1519.] Der Chor wird berücksichtigt von Klytaimnestra [625 *ξέναισι ταῖσδε*].

Es besteht der Chor aus jungen Frauen aus Chalkis, welche über den Euripos nach Aulis gereist sind, um das nach Troja ziehende griechische Kriegsgeschwader zu sehen. Das sagt er selbst im Anfang der Parodos 162 ff. Dass er von verheiratheten Frauen und nicht von Mädchen gebildet wird, wie noch Kock Ueber die Parodos der griech. Trag.

1) Vgl. Friederichs S. 43: Orestis duo stasima etsi non sunt a re aliena, tamen in altero non abest mos ille Euripideus, quem in ultimis maxime fabulis secutus est, quo praesens malum cum continua malorum superiorum serie coniunxit. Fatigat autem mentes spectantium iterum iterumque quae omnibus erant notissima repetitis.

2) Diejenigen Verse, welche ich mit andern für Eigenthum des Interpolators halte, sind in eckige Klammern gesetzt.

S. 24 behauptete [1]), zeigt ebendaselbst V. 174 die Erwähnung der Gatten. Hiergegen zeugt nicht in der Parodos 185 f. *φοινίσσουσα παρῇδ' ἐμὰν αἰσχύνᾳ νεοθαλεῖ*: denn da ist nur im allgemeinen die weibliche Scheu der jungen Frau den Kriegshelden gegenüber gemeint, ebenso wie [228 f. *τὰν γυναικεῖον ὄψιν ὀμμάτων ὡς πλήσαιμι, μείλινον ἁδονάν*] noch allgemeiner die weibliche Neugier. Ein zweiter Beweis für die Ehe der Choreuten sind die Worte derselben im ersten Stasimon 548 f. *ἀπενέπω νιν ἀμετέρων, ὦ Κύπρι καλλίστα, θαλάμων* und die Art der weiteren Ausführung dieses Gedankens. Auch im zweiten Stasimon sprechen die Worte 782 f. *μήτ' ἐμοὶ μήτ' ἐμοῖσι τέκνων τέκνοις* für die Verheirathung des Chors. Die Anrede *νεάνιδες* 611, welche sich nach meinem Dafürhalten gar nicht auf den Chor bezieht, würde in Klytaimnestras Munde obendrein nicht beweisend sein, um Mädchen im Chor zu statuiren, ebensowenig wie Iphigeneias Anrede an den Chor 1130 *ὦ κόραι*, 1467 und 1488 *ὦ νεάνιδες*. Denn solche Ungenauigkeiten und Ungleichmässigkeiten finden sich öfters in den Anreden des Chors durch einzelne Personen, die ihn nicht genau kennen. Massgebend müssen dagegen für uns die Angaben des Chors selbst über seine Verhältnisse sein. Die Choreuten sind hiernach und nach den oben erwähnten Anreden Klytaimnestra gegenüber Fremde und können sie natürlich nicht 588 *ἄνασσαν ἐμήν* nennen, wie bereits von den Herausgebern erkannt worden ist.

Das Verhältniss, in dem die Frauen des Chors zur Ehe stehen, war darum hier genau festzustellen um so mehr nothwendig, als es von sehr bedeutenden Gelehrten als kritische Handhabe benutzt worden ist. W. Dindorf nämlich glaubte

---

1) Mit Recht liess dagegen Firnhaber in seiner Ausgabe den Chor unserer Tragödie aus „Chalkidischen Frauen“ bestehen, wie er des öfteren sich ausdrückt. Ebenso Schönborn S. 231. Hermann schwankte in seiner Ausgabe: Praef. p. XXV spricht er von einem chorus mulierum Chalcidicarum, zu V. 595 dagegen von virgines Chalcidicae. — Ueberhaupt ist Kock in dieser Beziehung sehr flüchtig und unzuverlässig. So sollen nach ihm Mädchen den Chor im Hippol., in der Andr. und Hel. bilden und Frauen den in der El., während in Wahrheit gerade das umgekehrte Verhältniss obwaltet.

annehmen zu müssen, dass der Chor aus Jungfrauen zusammengesetzt sei, nahm deshalb an den V. 174 erwähnten *πόσεις* Anstoss und verwarf nicht nur den zweiten Theil der Parodos, sondern liess auch von dem ersten nur 162—168 = 183—189 als echt gelten. Seinem Urtheil schloss sich Hermann, welcher in seiner Ausgabe die erste Parodos mit Recht für euripideisch ansah, in seiner Dissertatio I. de interpolationibus Euripid. Iphig. in Aulide im grossen und ganzen an und betonte hier S. 7 noch ausdrücklich, dass die Choreuten im Stück *νεάνιδες* genannt würden. Allein Anreden solcher Art sind, wie wir schon wiederholt hervorgehoben haben, bei Euripides keineswegs beweisend. So wird, um nur ganz unzweifelhafte Beispiele anzuführen, bei ihm in der Androm. 192 Hermione von Andromache *νεᾶνις*, 481 Andromache vom Chor *τάλαινα Ἰλιὰς κόρα*, in den Suppl. die greisen Mütter der gefallenen Helden von Iphis 1077 *Ἀργείων κόραι*, in der El. 481 Klytaimnestra vom Chor *κακόφρων κούρα* genannt. Derselben Meinung ist auch Herm. Hennig a. O. S. 41, obgleich die von ihm beigebrachten Belege nicht alle ohne Ausnahme ganz schlagend sind. Er sagt dort mit Rücksicht auf Dindorf und Hermann: Alterum argumentum viri docti hoc esse voluerunt, quod Euripides ex virginibus chorum composuerit, interpolator inepte mentionem ingesserit coniugum vs. 174. Quae hanc sententiam probarent testimonia attulit Hermannus, eadem qui Dindorfio in tota hac quaestione adsensus est, Vitzius (Progr. von Torgau v. J. 1862 S. 8 f.) . . . Sed quae vs. 185 sq. de se praedicant mulieres, quomodo ea non possint in nuptas feminas cadere non video, optime autem eas *νεάνιδες* appellari certo scio. Cf. Hel. 1288. Trach. 307 sq. *τίς ποτ' εἶ νεανίδων; ἄνανδρος ἢ τεκοῦσα;* coll. Hipp. 140. Or. 1432. Med. 620. Hor. carm. III. 22. 2.

Wie in den Phoenissae so erscheint der Chor auch in dieser Tragödie ganz zufällig auf dem Schauplatze der Ereignisse nnd hat wie dort mit den handelnden Personen so gut wie gar nichts zu schaffen.[1]) Daher kommt es, dass er

1) Ebenso spricht sich auch Friederichs aus S. 43: Fortuito accedunt exercitum Aulide morantem spectaturae mulieres Chalcidenses,

gleichfalls wie in jenem Drama ganz gegen Euripides sonstige Gewohnheit auch nicht mit der wichtigsten Person des Stücks, mit Iphigeneia, in seinen äusseren Verhältnissen übereinstimmend angelegt ist. Und wie also der Chor dem Königshause ein fremder ist, so ist auch seine Theilnahme an dessen und namentlich an Iphigeneias Geschick eine mässige und meistens auf die kurzen Interloquien beschränkt, welche in dem Sinne ausfallen, dass der unglücklichen Jungfrau Leben verschont bleiben möge. So billigt der Chor Agamemnons Entschluss sein Kind zu retten 398 f. und Menelaos Absicht von Iphigeneias Opferung abzustehen 500 f., er ist erfreut über Achilleus Eintreten für Iphigeneia 974 f. und unterstützt Klytaimnestras auf ihrer Tochter Erhaltung abzielende Rede Agamemnon gegenüber 1211 f., spricht sein Mitgefühl Iphigeneia aus 1336 f., belobt aber auch ihren hochherzigen Entschluss 1402 f. und ist schliesslich hoch erfreut über ihre Erhaltung [1610 f.]. Die grösseren Gesänge des Chors, Parodos und Stasima, zeigen wenig Beziehung auf die Situation. Die Parodos wird, wenn man von dem unechten zweiten Theile, dem trockenen Heldenkatalog absehe, von Hermann Praef. p. XIV folgendermassen beurtheilt: Res ipsae, quae ea parte continentur, apte inventae, docte explicatae, ornate enunciatae, omninoque sic descriptae sunt, ut neque ingenium poetae neque ars desideretur. Man kann dies zugeben, ohne sich doch zu verhehlen, dass die Parodos den eigentlichen Kern der Tragödie nicht berührt, sondern nur mit Rücksicht auf den Zug nach Troja und des Chors persönliche Verhältnisse abgefasst ist. Ebenso hat auch das zweite mit Trojas Fall sich beschäftigende Stasimon nur eine ganz allgemeine und lose Verbindung mit dem Stück, nicht mit der augenblicklichen Lage, in der die handelnden Personen sich befinden (Agamemnon und Klytaimnestra uneins, da Klytaimnestra dem Wunsche ihres Gatten Iphigeneia allein zu lassen und selber nach Argos heimzukehren sich nicht fügt), während der Chor in der Epodos wieder nur an sich denkt. Das erste

---

quarum nulla est cum rebus quae aguntur personisque qui agunt necessitas.

Stasimon geht gleichfalls wohl von einem im vorangehenden Epeisodion berührten Gedanken, aber nicht dem hauptsächlichen Resultat desselben (Beschluss über Iphigeneias Opferung trotz Menelaos Abstandnahme) aus, schweift dann zu fern liegenden moralischen Betrachtungen in der zweiten Strophe (wo nach meiner Ueberzeugung auf V. 565f. — Vorwurf gegen Helene — der Ton liegt) ab und wendet sich in der Epodos nur ganz im allgemeinen der Situation zu. Zum Theil schliesst freilich auch Agamemnons Gebot 538 dem Chor den Mund. Die verhältnissmässig befriedigendste Verknüpfung mit dem Vorgange zeigt noch das dritte Stasimon, welche namentlich in der Epodos hervortritt, während die Strophen dazu im Verhältnisse des Contrastes stehen. Doch muss immerhin hervorgehoben werden, wie schlecht der Chor in diesen umfangreicheren Gesängen seine Pflicht erfüllt, welche ist, die zwischen Furcht und Hoffnung schwebenden Stimmungen der Bühnenpersonen zu begleiten und an dem Wechsel der Scenen und ihres Inhalts Antheil zu nehmen. Freilich hat Firnhaber die Stasima in der Weise zu rechtfertigen gesucht, dass er zeigt, wie das folgende immer das vorangehende aufnehme und fortsetze. Allein gerade mit dieser Rechtfertigung bricht er über jene Chorpartien den Stab, wie Friederichs S. 45 gegen ihn mit Recht hervorhebt: Quae rectissime esse disputata non mihi in mentem venit negare, illud autem nego, qua inter se cohaereant necessitate, eadem cum varia fabulae condicione contineri. Auch findet sich in der Tragödie keine kommatische Partie des Chors, nur an dem Threnos der zum Tode gehenden Iphigeneia 1474 ff. betheiligt sich der Chorführer mit zwei kurzen Kommata 1496 f. und 1500. V. 1506 ff., wo Iphigeneia nicht mehr auf der Bühne anzunehmen ist, muss für interpolirt gelten (vgl. das 5. Capitel). Nach Kirchhoff tritt der Chorführer auch in der Monodie der Iphigeneia 1285 ff. mit einem Trimeter (1311) dazwischen, während die meisten Herausgeber ihn wohl mit Recht der Monodie einreihen (s. Capitel 6). Sonst betheiligt sich der Chor nur mit kurzen meist frostigen Zwischenreden, wenn man etwa noch von der ausgeführteren Begrüssung der Klytaimnestra und Iphigeneia in den Anapästen 586 ff. absehen will.

Andere Personen als der Chor werden wahrscheinlich an den folgenden Stellen angeredet oder erwähnt.

Nach meiner Ansicht ist nicht der Chor, wie Matthiä zu V. 605 und Fritze in der Uebersetzung annehmen, sondern Dienerinnen aus dem Gefolge der Klytaimnestra von dieser gemeint mit den Anreden 611 *νεάνιδες*. 613. [615. 618], ebenso wie kurz vorher nach Hermanns Urtheil zu V. 616, dem ich mich anschliesse, Diener derselben 608. Denn da hier bestimmte Befehle von Klytaimnestra ertheilt werden, so mussten auch ihre eigenen und wirkliche Diener oder Dienerinnen zur Ausführung verwandt werden. Anders urtheilte Schönborn S. 231, der wieder in allen Fällen Chorenten thätig denkt. Und richtig ist ja, dass Klytaimnestra nicht auf der Bühne erscheint, sondern in der Orchestra einfährt. Von hier aus ist also kein Schluss möglich. Aber die stolze Königin tritt mit vielem Gepränge und grossem Gefolge auf. Es wäre daher höchst auffallend, wenn nicht dieses, sondern der ihr fremde und fern stehende Chor die nöthigen Dienstleistungen übernähme. Ausserdem kommt bei unserer Auffassung auch der Gegensatz, welcher hinsichtlich der angeredeten Personen durch die Worte V. 611 *ὑμεῖς δέ, νεάνιδες* klar und bestimmt angedeutet wird, zur vollen Geltung, nicht so bei Schönborns Erklärung.

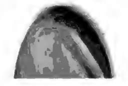
V. 676 spricht Agamemnon von Mädchen, die sich in seinen Baracken befinden und zu denen er Iphigeneia zu gehen nöthigt; an sie und zugleich auch an die von ihr mitgebrachten Frauen denkt wohl auch Klytaimnestra 721.

V. 801 *τίς . . . προσπόλων* spricht Achilleus von Agamemnons Dienern.

V. 1340 *δμῶες* redet Iphigeneia die Diener in Agamemnons Hütte an und spricht von einem Diener desselben 1462 *ὀπαδῶν τῶνδέ τις*.

V. 1359 redet Achilleus von seinen Waffenträgern, derselbe mit Hinblick auf dieselben 1426. 1431.

V. 1474 ff. *ἄγετέ με* wendet sich Iphigeneia nicht an den Chor, den sie vorher 1467 und nachher 1488 anredet, sondern an sie umgebende Dienerinnen auf der Bühne, wie



Schönborn S. 232 zeigt. Nur irrt er darin, dass er **Diener** angeredet glaubt und dort nicht Iphigeneia, sondern Klytaimnestra sprechend denkt.

17. Bacchae.[1])

Anreden an den Chor finden wir seitens Dionysos 55 ff.

> . . . *ὦ λιποῦσαι Τμῶλον, ἔρυμα Λυδίας,*
> *θίασος ἐμός, γυναῖκες, ἃς ἐκ βαρβάρων*
> *ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί.*

567 *ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.* 594 ff. *βάρβαροι γυναῖκες.* 600. 627. 838 *γυναῖκες*, seitens des zweiten Boten 1021 f. *γύναι.* 1028 f. *ὦ γυναῖκες*, seitens Agaues 1157 *Ἀσιάδες βάκχαι.* Sich selbst redet der Chor an folgenden Stellen an: 83 ff. *ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι* (vgl. 150 ff.). 579. 580. 586. 590 f. *μαινάδες.* 1142 ff. 1156. Berücksichtigung erfährt der Chor von Dionysos 52, wo Hermann zu V. 52 und Schoene zu V. 51 mit Unrecht zugleich an die thebanischen Bakchen denken, ferner von Pentheus 500 ff.; der Chor nimmt selber auf sich Rücksicht 64 ff. *Ἀσίας ἀπὸ γ[αί]ας ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα* … 114. 519 ff. 534 ff. 572 f. 1023 *ξένα.*

Der Chor besteht hiernach aus dem vom lydischen Tmolos her den Gott begleitenden *θίασος* der Bakchen. Natürlich steht er daher ganz auf der Seite seines Propheten, für den er Dionysos hält (vgl. Schoene Einl. S. 15). Dies zeigen alle seine Auslassungen, sowohl die gliedernden Gesänge, als auch innerhalb der Epeisodien die kommatischen Partien und die kurzen Zwischenreden des Chorführers. Mit ihm, seinem Führer und Meister, soll der Chor auch leiden nach Pentheus Drohung V. 500 ff. In die Handlung greift er nicht gerade selbstthätig ein, aber er betheiligt sich in den häufig im Drama sich findenden Kommen — mit Dionysos (hinter der Scene) 565 ff., mit dem Boten 1013 ff. und mit Agaue 1157 ff. —

---

1) Wir verweisen hier für alles Detail auf die ebenso gelehrte wie urtheilsvolle Commentatio Schoenes de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico, Lipsiae 1831, besonders auf caput VIII de choricarum personarum partibus et numero.

auf das lebhafteste an derselben. Bemerkenswerth ist auch der Siegesgesang des Chors V. 1142 ff., bei leerer Bühne vorgetragen und doch kein Stasimon, bemerkenswerth sowohl wegen der engen Verflechtung des Chors mit dem, was sich auf der Bühne zuträgt, als auch ebenso wie die vorher erwähnten Kommoi wichtig für die Erkenntniss der Chorstellung. Die übrigen kurzen Aussprüche des Chorführers sind unbedeutende Bemerkungen, wenn man etwa von dem Dialog desselben mit Dionysos 594 ff. absieht. Die umfangreicheren mehrstimmigen Chorgesänge, die Parodos und die vier Stasima, sind in durchaus befriedigendem Einklange mit der jedesmaligen Lage der Dinge im Stück angelegt, aber etwas eintönig und nicht frei von Wiederholungen. „Die Chorlieder — erklärt Schoene Einl. S. 26 f. — sonst durch ihren strengen innern Anschluss an die Bühnenhandlung vor denen anderer Tragödien des Euripides sich vortheilhaft auszeichnend und durch ihre bakchische Farbe dem Charakter des Chors entsprechend, lassen doch eine gewisse Dürftigkeit in der Schaffung des dichterischen Stoffes bei Vergleichung des I. mit dem IV. und des II. mit dem III. Stasimon bemerklich werden, dort in dem wiederholten Eingehn auf dionysische Lokalitäten, hier in dem Zurückkommen auf dieselben Reflexionen, in denen ausserdem die Euripideische Manier, Tendenzäusserungen vom persönlichen Standpunkte einzuflechten, zum Vorschein tritt.“ Nach diesem allen werden wir Friederichs Urtheil über die allgemeine Haltung des Chores in den Bakchen nur beipflichten können, wenn er sagt S. 45 f.: Bacchae cum nonnullis rebus a ceteris fabulis sunt diversissimae, tum hoc differunt, quod chorus, quem in fabulis sub vitae finem scriptis Euripides ab actione paullum seiunxit, arcte cohaeret cum rebus, quae aguntur.

Nicht mit den Bakchen, welche den Chor bilden, zu verwechseln sind die oft erwähnten thebanischen Bakchen, welche unter Führung der Agaue, Autonoe und Ino im Kithäron ihre Orgien feiern, berücksichtigt von Dionysos 26 ff. 51. 62. 781. 794. 801. 807. 827. 837. 933. 949, von Pentheus 210 ff. 252. 664. 769. 775. 804. 832. 947. 950, vom Diener 432 ff., vom ersten Boten 654 ff. 670 ff., vom zweiten Boten 1041 ff.,

von Agaue 1180. 1267, vom Chor 115 ff. 971. 1012, angeredet von demselben (in jener Abwesenheit) 1149 *βάκχαι Καδμεῖαι*.

Sonstige *κωφὰ πρόσωπα* sind: Diener im Königspalast, angeredet von Teiresias 163 ff. Seine dienende Begleitung redet Pentheus an 339 ff. und 345 ff. 492. 498 f. 643; desgleichen Kadmos 1205 f. *πρόσπολοι* seine Dienerschaft, welche Pentheus Leichnam trägt. Ihre Dienerinnen redet Agaue an 1370 *ὦ πομποί*. Auch mit dem Befehl 770 ff. wendet sich Pentheus keineswegs, wie Kock in s. Uebers. angiebt, an den Boten, dessen Bericht er soeben entgegen genommen hat, sondern an einen Diener in seiner Umgebung.

18. Cyclops.

Angeredet wird der Chor von Seilenos 38 ff. 80 *ὦ τέκνα*. 92. 582 *παῖδες*, von Odysseus 94 (zugleich mit Seilenos) *ξένοι*. 424 ff. (*νεανίας γὰρ εἶ*). 438 f. 463. 473 ff. 585 *Διονύσου παῖδες, εὐγενῆ τέκνα*. 616 *θῆρες*. 622. 632. 634. 641 ff., vom Kyklopen 202. 208 f. 219. 271. 667. 668. 669. 678. 680; berücksichtigt wird er von Seilenos 13 *σὺν τέκνοισι ναυστολῶ σέθεν κατὰ ζήτησιν*. 16, 27, 36, 266 f. *παῖδες*, von Odysseus 98 *Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὅμιλον εἰσορῶ*. Der Chor redet von sich selber 75 ff.

> *ἐγὼ δ' ὁ σὸς* (sc. *Βάκχου*) *πρόπολος*
> *θητεύω Κύκλωπι*
> *τῷ μονοδέρκτᾳ δοῦλος ἀλαίνων*
> *σὺν τᾷδε χλαίνᾳ μελέᾳ*
> *σᾶς χωρὶς φιλίας*.

Aus diesen Citaten, sowie besonders aus dem Prologe und der Parodos lässt sich die Zusammensetzung und Beschaffenheit des Chors deutlich erkennen. Er besteht aus Satyrn, welche nach Sicilien verschlagen wurden, als sie unter der Führung des Seilenos ihren Herrn und Meister Dionysos suchten, der auf Anstiften der Hera von tyrrhenischen Seeräubern entführt worden war. Dort geriethen sie in die Gewalt des Kyklopen Polyphemos und dienen ihm jetzt als Hirten, während der alte Seilenos, den sie selbst *πατήρ*

nennen, dem Unmenschen aufwartet. Auch in unserem Stück erscheinen sie ganz so, wie der griechische Mythus sie sonst darstellt, fröhlich und weinselig, lüstern nach Weibern (178. 185), dabei gutmüthig (268 ff.) und harmlos, arge Maulhelden (466 ff. 470 ff. 591), aber in der That unverbesserlich feige (627 ff.). Ihre Theilnahme an dem Argument ist eine recht rege. In der Parodos sehen wir den Chor die Heerde eintreiben und hören seine Klagen über das herbe Loos, das ihn getroffen, und den fatalen Wechsel seiner Lebensweise. Auf diese Art werden wir mit einem Mal in die äusseren Verhältnisse des Chors und seine Seelenstimmung hineinversetzt. Auch die beiden Stasima schliessen sich eng der Situation an: das erste schildert das scheussliche Mahl, das der Kyklop mittlerweile in der Höhle hält, das zweite sieht im Geiste die nahe bevorstehende Blendung des Menschenfressers vor sich gehen. Auch die nicht seltenen Dialoge (mit Odysseus V. 173 ff., 374 ff., 616 ff., mit dem Kyklopen V. 201 ff., 657 ff.), an denen nicht bloss der Chorführer, sondern bisweilen auch die einzelnen Choreuten der Reihe nach sich betheiligen, ferner der Wechselgesang mit dem heraustretenden Kyklopen V. 491 ff. und das kleine lebhafte Chorikon V. 648 ff., in welchem der Chor bei leerer Bühne allein agirt, bezeugen die thätige Betheiligung des Chors an der Handlung. Natürlich steht er ganz auf Odysseus Seite, da er durch ihn die eigene Freiheit zu erlangen hofft; ja er hat sogar einmal den Muth vor dem Kyklopen gegen Seilenos für Odysseus Zeugniss abzulegen und offen für ihn Partei zu nehmen 268 ff.

Die Zahl der Personen des Chors im Satyrdrama (15) lässt sich aus der Stelle 657 ff., die Aufstellung derselben *κατὰ στοίχους* aus der Ausführung des Wechselgesanges 648 ff. unter Hinzuziehung der beiden voraufgehenden Trimeter entnehmen. Doch besteigt der Chor hier niemals die Bühne, weder in der mit Tanzbewegungen verbundenen Parodos, noch in irgend einer späteren Scene, so sehr es auch mitunter den Anschein haben mag. Das Stück ist in dieser Beziehung recht lehrreich. S. Schönborn S. 262 f., dessen wohlbegründete Annahmen durch die Göttinger Inauguraldissertation von Bruno Arnold De rebus scenicis in Euripidis Cyclope, Nordhusae

1875 S. 18 ff. auch nicht im geringsten erschüttert worden sind.

Von dem Chor zu scheiden sind als *κωφὰ πρόσωπα*: 1) andere Diener des Kyklopen als die Satyrn, von Seilenos 81 *πρόσπολοι* genannt und 82 vom Chorführer angeredet, 2) die Gefährten des Odysseus, welche 84 ff. mit diesem auftreten, öfters erwähnt z. B. 375. 463. 475 ff. 642, aber nie angeredet. Dass diese unter 1 und 2 aufgeführten Personen von denselben Darstellern gegeben wurden, macht Schönborn S. 263 m. wahrscheinlich.

19. Rhesus.

Der Chor wird angeredet von Hektor 11 ff. 17 ff. *τί σὺ γὰρ φυλακὰς προλιπών* . . . 34 ff. 52. 80. 137 (zugleich mit Bezug auf Aineias und dessen Rede). 327. 512 ff. *ὑμᾶς δὲ βάντας χρὴ προταινὶ τάξεων φρουρεῖν ἐγερτί* . . . 801 ff. *σὲ γὰρ δὴ φύλακά φημ' εἶναι στρατοῦ.* 979 ff., von Dolon 220 f., von Odysseus 673. 676. 677. 680. Sich selber redet der Chor an 667 ff. 675. 678. 986 ff. Der Musa Anrede 883 *Τρῶες* gilt, wie allen Anwesenden, so wohl auch dem Chore. Endlich nimmt Aineias auf den Chor Rücksicht V. 87 ff. *νύκτεροι . . . . φύλακες*, und der Wagenlenker des Rhesos V. 826.

Der Chor wird, wie theils aus den citirten Anreden hervorgeht, theils aus seinen eigenen Aeusserungen folgt V. 5 f. *οἳ τετράμοιρον νυκτὸς φυλακὴν πάσης στρατιᾶς προκάθηνται.* 15 *φύλακες στρατιᾶς.* 516 f. 688. 713, gebildet von der nächtlichen Wache des Heeres, und zwar, wie die Hypothesis des Aristophanes wohl mit Recht angiebt, einer troischen. Die Worte der Hypothesis lauten: *ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ φυλάκων Τρωικῶν, οἳ καὶ προλογίζουσι.* Denn obgleich nirgends mit deutlichen Worten gesagt ist, dass der Chor aus Troern und nicht etwa aus Truppen der Bundesgenossen bestehe, so hat man dies doch anzunehmen und theils aus der engen Beziehung des Chors zu Hektor, die überall hervortritt, theils aus der Aufzählung im dritten Stasimon (s. das ausführliche und gelehrte Scholion zu V. 5 *οἳ τετράμοιρον* bei Vater oder Dindorf sowie auch zu V. 530 *Κίλικας Παίων* und 531 *Μυσοὶ δ' ἡμᾶς*

und vgl. Barthold De scholiorum in Eurip. veterum font. Bonn, 1864 S. 11 f.), theils aus der Anrede der Musa 883 zu folgern. Diesem dritten Stasimon zufolge geht der Chor ab, um die Ablösung (die Lykier) herbeizurufen. Man sollte hiernach glauben, die in der Epiparodos erscheinende Wache bestehe aus Lykiern, wie auch, nach einer Handschrift zu schliessen (V. 666 *χορὸς λυκίων C*), ein Grammatiker annahm; allein das kann nicht der Fall sein wegen des Dialoges Hektors mit dem Chorführer 801—825: denn dort bezieht der Chor sich auf dasjenige, was er in der Parodos gethan, nämlich dass er Hektor von dem Feuerschein im Griechenlager in Kenntniss gesetzt habe. Er ist also derselbe wie vorhin.

Dass Euripides nicht Autor des Rhesus sei, dafür spricht auch die scenische Behandlung der Chorika. Wir finden in dieser Beziehung zwei Dinge, die durchaus von seiner Art und Weise abweichen: 1) die Strophen des Chorführers *κατὰ διέχειαν* 131—136 = 195—200 und 443—455 = 813—825, 2) die Anwendung des kommatischen Wechselgesanges im Stasimon (3. und 4.), welche wir sonst bei Euripides nur ganz vereinzelt antreffen und durch ganz besondere Umstände veranlasst (vgl. Suppl. und Ion).

Wer aber auch der Dichter war, es muss ihm zugestanden werden, dass er den Chor wohl zu gestalten, auf die Bühne zu führen und von derselben zu entfernen, überhaupt ihn in die Handlung des Stücks passend und geschickt einzuflechten verstand. Denn die Theilnahme des Chors an den Vorgängen ist eine sehr rege; er spielt öfters beinahe wie ein Schauspieler mit: so gleich in der Parodos (ausgehend in einen Kommos mit Hektor), ferner in der Epiparodos (mit angeschlossenem äusserst erregtem Kommos mit Odysseus, wobei nach Schönborn S. 245 f. ein Theil der Choreuten — ob nicht vielmehr der ganze Chor? — die Bühne betritt), im dritten und vierten Stasimon, welche beide mit Geschmack ausgeführte kleine Scenen bilden, die der Chor für sich allein abspielt. Auch die nicht geringe Zahl der ausgedehnteren Dialoge, welche der Chorführer mit verschiedenen Bühnenpersonen führt, spricht für die Betheiligung des Chors an der Action: V. 76 ff. und 305 ff. mit Hektor, 204 ff. mit Dolon,

720 ff. mit dem Wagenlenker. Endlich nehmen auch das erste und zweite Stasimon durchaus auf die jeweilige Situation Rücksicht.

Sehr treffend urtheilte hiernach über unsern Chor Valckenaer in seiner Diatribe in Eurip. fragm. cap. IX: Nullum est Euripidis drama, in quo chorus non admisceat ab actione quaedam remota, aut non attingat historias, quae spectatoribus etiam Atticis videri debuerunt tenebricosae . . .: nihil in Rheso chorus

medios intercinit actus,
Quod non proposito conducat et haereat apte;

ubique contra, oratione, nisi vitiata sit a librariis, intellectu facillima, in Rheso, et multo quidem constantius quam debuerat,

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendit.

Nicht der Chor, sondern Statisten werden von Hektor angeredet: V. 149 ff. Troer, die, wie man anzunehmen hat, ihm gefolgt sind oder sonst erschienen, V. 507 die Truppen des Rhesos, sein persönliches Gefolge V. 870 f. und 872 ff. Auch V. 1 redet der Chor nicht, wie der Scholiast annimmt, sich selber an, sondern Hektors Leibwache (ὑπασπισταί und τευχοφόροι d. i. Leibwächter und Waffenträger: s. schol. zu V. 2). Vgl. unser nächstes Capitel.

Ueberblicken wir zum Schluss die Beobachtungen, welche wir im einzelnen zu machen Gelegenheit hatten, noch einmal im Zusammenhange, so finden wir als ein festes Gesetz, das Euripides bei der Erfindung und Zusammensetzung seiner Chöre fast durchweg beobachtete, die Einrichtung, dass der Chor in seinen äusseren Verhältnissen derjenigen Person des Stückes, welcher er sich als Vertrauter und theilnehmender Freund anschliesst, nachgebildet und ihr als ein gleich empfindendes Seitenstück beigegeben ist. Ist die betreffende Bühnenperson eine verheirathete Frau, so besteht auch der Chor aus Ehefrauen, ist sie ein Mädchen, so bilden Mädchen den sie umgebenden Chor, ist sie ein Greis oder Mann, so stehen

wieder die Mitglieder des Chors in dem entsprechenden Lebensalter. Wir hatten mehrmals Veranlassung frühere irrige Annahmen in dieser Beziehung zu berichtigen und unbestimmt oder unsicher auftretende zu ergänzen und zu bestätigen. Besonders interessant und charakteristisch für Euripides Verfahren nach dieser Richtung war das Verhältniss der Choreuten in der Electra. Eine Abweichung von der Regel hatten wir nur im Ion zu constatiren: aber auch sie war eigentlich bloss eine scheinbare, ferner einerseits in den Supplices, andererseits in den Phoenissae und der Iphigenia Aulidensis. Allein auch diese Ausnahmen fanden ihre leichte und natürliche Erklärung, und zwar gerade in einander entgegengesetzten Gründen. In den Supplices bilden die Mütter des Chors das Centrum der Handlung, sie haben und brauchen keine Person, an die sie sich anlehnen, sondern bestimmen selbständig den Verlauf des Spiels. In den beiden andern Stücken dagegen steht der Chor ganz ausserhalb der Ereignisse und tritt nur durch Zufall auf dem Schauplatz derselben auf. Auch der Chor der Weiber in den Bacchae, über deren Verhältnisse der Dichter nichts näheres andeutet, darf, wenn man will, als eine Ausnahme, jedoch ebenfalls nur als eine scheinbare, bezeichnet werden.

Was aber die Einfügung der Euripideischen Chöre in den Zusammenhang der einzelnen Tragödien und ihre grössere oder geringere Betheiligung an dem Inhalte derselben anlangt, so kann man wohl, wie das öfters geschehen ist, im allgemeinen die Bemerkung machen, dass der Chor bei Euripides mit der Zeit mehr und mehr von der Handlung sich zurückzieht; doch gestatten die vielfachen Schwankungen in dieser Hinsicht und die ganze Unsicherheit dieser vieldeutigen Verhältnisse es nicht aus ihnen eine bestimmte Handhabe zur chronologischen Fixirung der Dramen zu gewinnen, woran Firnhaber in seiner Commentatio de tempore, quo Heraclidas et composuisse et docuisse Euripides videatur, Wiesbaden 1846. S. 58 Note 63 einmal gedacht hat. Es verhält sich damit ebenso wie mit dem Versuche Heinr. Hirzels an der Hand der allmählich abnehmenden und schliesslich ganz schwindenden Strenge in der Responsion der Dialogpartien die Euri-

pideischen Trauerspiele zeitlich zu ordnen. Wenn derselbe De Eurip. in compon. diverb. arte S. 92 die Stücke so gruppirt, dass er in erster Reihe Med. Hec. Hipp. Andr. Alc., in zweiter Heracl. Herc. fur. Phoen. aufzählt, dann Iphig. Taur. Hel. Suppl. Cycl. El. Troad. Or. Ion folgen lässt, endlich Bacch. und zu allerletzt Iphig. Aul. hinstellt: so stimmt diese Anordnung im grossen und ganzen wohl zu der aus anderen zuverlässigeren Gesichtspunkten sich ergebenden Reihenfolge, keineswegs aber, was auch kein Verständiger erwarten wird, in allen Einzelheiten.

Wir schliessen das Capitel mit den treffenden Worten Bernhardys, mit denen er die Stellung des Chors in der Oekonomie der Euripideischen Tragödien zugleich mit Rücksicht auf Euripides Vorgänger und Nachfolger also charakterisirt Encyklop. von Ersch und Gruber a. O. S. 159 f.: „Der Chor, einst der Ausgangspunkt und Boden der tragischen Dichtkunst, unter Aeschylos noch ein unmittelbares Moment derselben und eine der thätigen Personen, war mit den Entwickelungen der Oekonomie immer mehr vom äusseren Schauplatz gewichen, um innerhalb der Orchestra die Pflicht eines bloss unparteiischen Beobachters zu erfüllen. In dieser gemässigten Mitte liess ihn Sophokles einen schicklichen Rang behaupten, sodass er als Hüter des ewigen Sittengesetzes bei allen Kämpfen, die zwischen dem freien Willen und dem göttlichen Rechte sich erhoben, warnend und berichtigend das Wort nahm und am Schlusse die Versöhnung des Particularen mit dem Allgemeinen nachweisen konnte: die damaligen Zeiten, in denen sich auf den Gebieten des Handelns und Denkens ein vollkommenes Gleichgewicht fand, führten eine solche Stellung des Chores ohne weiteres herbei. Als aber jenes Gleichgewicht erschüttert und im ochlokratischen Gewühle der sittliche Schwerpunkt verloren war, blieb die versöhnliche Mitte, welche der Chor beherrscht hatte, leer, und Niemand vermochte weder auf die angestammten Traditionen des Staates noch auf die Gewissheit einer schöneren Zukunft hinzuweisen. Euripides hatte das Missgeschick dieser in Zweifel und Unstätigkeit erwachsenen Zeit anzugehören: wer mag sich also verwun-

dern, dass der Repräsentant des sittlichen Bewusstseins, der Chor, den Platz räumen und bei ihm nunmehr, gleichsam um die leeren Stellen zu füllen, halb zum Ueberfluss reflectiren und schildern musste? Der Dichter wagte noch nicht, wie bald darauf Agathon, mit dem unbequemen Erbstück phantastisch zu verfahren; ihn traf einmal das Loos in den äussersten Reihen der antiken Epoche zu stehen.“

Drittes Capitel.

Die Parodos bei Euripides.

Um kein anderes Chorikon der Tragödie hat sich die moderne Forschung mit solchem Eifer bemüht wie um die Parodos. Die Studien von Theodor Kock, Leopold Schmidt und Ferdinand Ascherson haben die Erkenntniss der hier herrschenden Gesetze erheblich gefördert. Und was die äussere Seite der Parodos, den chorischen Einzug in die Orchestra, betrifft, so stehe ich nicht an den einschlägigen Untersuchungen von L. Myriantheus in dessen Marschliedern des griechischen Dramas ein sehr wesentliches Verdienst beizumessen. Auch R. Westphal hat sich namentlich in seinen Prolegomena zu Aeschylus Tragödien mehrfach um das Verständniss der Parodos verdient gemacht, vor allem durch seine Emendation der das Einzugslied definirenden Worte des Aristoteles im 12. Capitel der Poetik *πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλ[η τ]οῦ χοροῦ* anstatt des überlieferten *ὅλου χοροῦ*. Diese Verbesserung ist, von welcher Seite man sie auch betrachten mag, evident. Wie wenig trotzdem selbst Westphal in das innere Wesen der Parodos, besonders nach der Seite ihrer Vortragsweise durch den darstellenden Chor, eingedrungen ist, verrathen seine Auslassungen a. O. S. 66 u. 67 auf das deutlichste, welche sich am besten dadurch charakterisiren, dass Westphal im Oedipus Coloneus das Lied V. 117 ff. nicht als Parodos anerkennt, weil eine Partie, welche lediglich als Einzelgesang von einem oder auch mehreren Choreuten nach einander vorgetragen wird, keine Parodos sein könne. Es ist wunderbar, aber Westphal steht ganz in der Auffassung derjenigen, welche *ὅλου χοροῦ* lasen und demgemäss in der

Parodos einen Vortrag des zusammen singenden Chores oder des durch seine sämmtlichen Mitglieder in allen denkbaren Gruppirungen thätigen Chores verlangten. Wie unberechtigt und unzutreffend diese Forderung ist, das wird zur Genüge aus der folgenden Erörterung erhellen, bei der ich die Parodoi des Euripides nach den vier Hauptkategorien ihrer Darstellung, und innerhalb jeder Kategorie wieder chronologisch geordnet vorführen will.

I. Vollstimmiger oder mehrstimmiger Chorgesang.

1. Hippolytus.

120—129 = 130—139. 140—149 = 150—159.
160—168.

(Gesammtchor. Halbchöre und Chorführer.)

Das erste Strophenpaar berichtet, wie dem Chor die Kunde von dem Leiden der Herrscherin gekommen sei, welche im Jnnern des Palastes sich abhärme und nun schon den dritten Tag keine Speise zu sich nehme. Das zweite Strophenpaar und die Epodos stellen Vermuthungen über die Ursache dieses Leidens an.

Es wird heute Niemand mehr daran zweifeln, dass uns hier die Parodos der Tragödie vorliegt, und nicht etwa ein Stasimon, wie der Grammatiker Eukleides bei Tzetzes *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* V. 55 ff. und 112 ff. annahm. Die Veranlassung zu dieser irrthümlichen Annahme hat Myriantheus Die Marschlieder des griech. Dram. S. 75 f. sehr überzeugend in einer falschen Auffassung der Parodos überhaupt nachgewiesen, nach welcher Eukleides nur diejenigen Chorlieder als Parodoi ansah, in denen die Marschbewegung des Chors durch Worte oder auch durch den ihm bekannten Marschrhythmus, den Anapäst, angedeutet wurde, alle anderen Chorika dagegen, bei denen sich keines dieser Merkmale vorfand, als Stasima definirte.

Auch darin kann man Myriantheus nur beipflichten, dass er a. O. aus rhythmischen Gründen von den logaödischen Stro-

phen, welche wir vor uns haben, nur das erste Paar während des eigentlichen Einmarsches in die Orchestra in diesem Falle, wie bei den mehrstrophigen Einzugsliedern überhaupt, gesungen sein lässt. Der Inhalt des Chorgesanges stimmt zu dieser Vermuthung und bestätigt sie. Während nämlich *στρ.* und *ἀντ. α'* die Veranlassung zur Ankunft der Choreuten angeben und von Phaidra in der dritten Person reden, wenden sich *στρ.* und *ἀντ. β'* direct an die Königin, sie in zweiter Person anredend und um ihr Geschick herzlich bekümmert. Es zeigt sich also auf diese Weise, dass der Chor im zweiten Theile Phaidras Verhältnissen gemüthlich näher tritt als im ersten, und dazu scheint es durchaus zu passen, dass er auch räumlich ihrer Behausung näher gerückt ist.

Der Vortrag der Partie erfolgte nach meiner Ueberzeugung in allen Abschnitten oder zum mindesten sicherlich in dem ersten während des Choreinzuges gesungenen Hauptabschnitt — V. 139 durch den Gesammtchor. Für den zweiten Hauptabschnitt nach dem Einzuge möchte ich allerdings eine andere Darstellungsweise zulassen, ja ihr das Wort reden. An Halbchöre in den Strophen und Antistrophen zu denken, was ja nahe genug liegt, ist bei dem ersten Strophenpaar unmöglich; völlig unmöglich, wenn man mit Nauck die Lesart der meisten Handschriften in V. 129 *δέσποιναν*, welche als die ungezwungenere und natürlichere gelten muss [1]), zu

---

1) Th. Barthold Krit. Besprechung einiger Stellen aus Euripides und seinen Scholiasten, Progr. von Altona 1875 S. 13 entscheidet sich zwar auf Grund einer vollständigen Zusammenstellung der Fälle engeren Gedankenzusammenhanges zwischen Strophen schliesslich für die Lesart *δεσποίνας*. Er will zugeben, dass bei Euripides in der Antistrophe resp. Epodos ein ergänzender Zusatz allenfalls durch ein Relativum, ein Participium oder einen adverbiellen Ausdruck zur Strophe hinzugefügt werde, glaubt aber nicht annehmen zu dürfen, dass sich der Dichter jemals gestattet habe Glieder eines Satzes, wie hier Subject und Prädicat, durch Stropheneinschnitt zu trennen. Ich würde schon allein auf dem von Barthold zusammengebrachten reichlichen Material, das ich nur ein wenig anders und mehr mit Rücksicht auf den Gedanken als auf die grammatische Form beurtheile, fussend vielmehr geneigt sein gerade den umgekehrten Schluss für Euripides abzuleiten. Doch soll uns diese Frage bei Gelegenheit der Stasima, wo sie von der meisten Wichtigkeit ist,

Grunde legt, unmöglich indessen auch, wenn man, wie es Kirchhoff thut, mit A und der ersten Hand von E *δεσποίνας* schreibt[1]), weil in jedem Fall die Verknüpfung der Strophen eine äussert enge ist, indem im ersten Falle der Sinn und die Construction, im zweiten der Sinn und wenigstens die Periodenbildung im allgemeinen von der Strophe in die Antistrophe übergeht. Eher könnte einer Vertheilung an die Halbchöre das andere Strophenpaar entsprechen, da in ihm Vermuthungen über die Gründe von Phaidras Kummer geäussert werden und daher hier sich nicht fortlaufende, sondern parallel laufende Gedankenreihen bemerklich machen, auch die metrischen Glieder wohl abgeschlossen auftreten. Freilich wird man alsdann, um diesen Sinn hineinzulegen, die Vermuthung Kirchhoffs oder vielmehr Lachmanns De choric. system. trag. Graec. S. 181 *οὐ γάρ* V. 140 und *οὐδ'* V. 144 anstatt *σὺ γάρ* und *σὺ δ'* der Handschriften[2]) verwerfen und Hermann (*σύ τἄρ'* und *σὺ δ'*) oder besser Naucks Vorschlag in der Ann. crit. (*ἦ γάρ* und *εἴτ'*) folgen. Und ich bekenne, dass mir jenes *οὐ*, trotzdem ich sehe, wie Nauck selbst in seiner Ueberzeugung schwankend geworden und wieder zu eben jener Conjectur Lachmanns in seinen Eurip. Stud. II. S. 7 zurückgekehrt ist, nicht anders als geschmacklos, ja geradezu widersinnig erscheint. Was soll die breite Ausführung des rein negativen, nicht existirenden? Wie passt dazu die Begründung in V. 147 ff. *φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας κτλ.*? Gehen wir nun von Kirchhoffs Text und Auffassung ab, so kann gleichwohl die Verwendung von Hemichorien selbst in diesem zweiten strophischen Theil nur dann befriedigen, wenn sie mit der scenischen Ausführung der schliessenden Epodos in Einklang steht. Setzt man nämlich irgendwo in einander entsprechenden Strophen die beiden Hälften des Chors als thätig voraus, so darf die angeschlossene Epodos, wie seit G. Hermann und Ferd. Bamberger anerkannt wird, regelrecht nur entweder

---

im nächsten Capitel im Zusammenhange mit einer anderen noch einmal beschäftigen.

1) In der Weidm. Ausg. schreibt auch Kirchhoff *δέσποιναν*.

2) So liest jetzt Kirchhoff in der Weidm. Ausg.

dem Gesammtchor oder dem Chorführer zufallen. Ziehen wir also die Epodos mit in die Betrachtung hinein. Die Gedankencomplexe vertheilen sich folgendermassen auf die letzten drei Abschnitte. Str.: Götterzorn die Ursache, weshalb Phaidra bis zum Tode betrübt ist; Antistr.: Untreue des Gatten oder böse Nachricht von Hause; Exod.: Geburtssorgen. Den Gesammtchor hier in dem epodischen Schluss anzusetzen verbietet der Umstand, dass derselbe keinen allgemeineren, dem vorangehenden strophischen Theile übergeordneten, sondern einen diesem durchaus coordinirten Gedanken enthält. Dieses gleichmässige Verhältniss durfte aber nicht Platz greifen, wenn der Dichter zuerst die Halbchöre, darauf den ganzen vereinigten Chor in Thätigkeit setzen wollte. So bleibt uns noch der Chorführer übrig. Und nehmen wir ihn an, so hat das dargelegte Verhältniss, in welchem die Epodos steht, keineswegs etwas auffallendes; vielmehr scheint sie sich wegen der in ihr hervortetenden persönlichen und individuellen Züge V. 164 ff. als Eigenthum des Chorführers in hohem Grade zu empfehlen. Einem möglichen Einwande will ich von vorn herein begegnen. Vielleicht hält Jemand den Chorführer hier deshalb für unverwendbar, weil derselbe gleich unmittelbar nach der Epodos mit einem anapästischen System V. 169 ff. eintritt um zu dem folgenden Epeisodion überzuleiten. Dieser Einwand würde sich auf nichts gründen. Wir haben genau dasselbe Verhältniss in der Alc., wo kein Zweifel darüber entstehen kann, dass die Anapäste am Schluss der Parodos V. 134 ff. dem Chorführer gehören, wir haben ferner dasselbe Verhältniss im Herc. fur. V. 137 f. Allemal beginnt der Chorführer seine Trimeter oder Anapäste zu Anfange des Epeisodions mit der Partikel *ἀλλά*, mit welcher er seine Betrachtung in der Parodos abbricht.

2. Andromacha.

117 — 125 = 126 — 134. 135 — 140 = 141 — 146.

(Halbchöre.)

Der Chor spricht Andromache seine innige Theilnahme an ihrem Unglück aus (*στρ. α'*), fordert sie indess auf den Tempel der Thetis zu verlassen, da sie als Fremde und Sklavin

den Herrschern gegenüber doch nichts werde ausrichten können (ἀντ. α' und στρ. β'); der Chor habe zwar mit ihr das tiefste Mitleid, wage es aber aus Furcht vor Hermione nicht öffentlich zu äussern (ἀντ. β'). Am Ende der Parodos sind aller Wahrscheinlichkeit nach einige Verse des Chorführers verloren gegangen. S. Capitel 2.

Zur Ausführung dieser daktylo-trochäischen Strophen kann man nicht bloss auf den ersten Anlauf, sondern auch nach eingehender Betrachtung Halbchöre in Anspruch nehmen wollen. Besonders geneigt wird man dazu sein, wenn man die erste Antistrophe und die zweite Strophe ins Auge fasst und mit einander vergleicht. Denn in diesen beiden Abschnitten wird derselbe Gedanke, die Aufforderung an Hektors Gattin von der geweihten Stätte zu weichen und sich in ihr unabänderliches Geschick zu fügen, ausgedrückt und variirt, bisweilen unter wörtlicher Wiederholung, vgl. V. 135 λεῖπε mit V. 129 λεῖπε und γνῶθι . . V. 136 ff. mit γνῶθι . . V. 126 ff. Und doch steigen wohl diesem und jenem wieder Zweifel an der Richtigkeit einer solchen Anordnung auf, wenn er die Parodos im ganzen betrachtet. Ihre Glieder greifen fest in einander; sie ist wohl gefügt und nach einer einheitlichen Disposition entworfen, indem Str. α' gleichsam die Einleitung, Antistr. α' und Str. β' die Ausführung, Antistr. β' den Schluss bilden. Dass nun der Hauptgedanke, das eigentliche Thema des Liedes, stark hervortritt und besonders eingeschärft wird, darf nicht auffallen, im Gegentheil nur für natürlich gelten. Einer so festen Anlage gegenüber könnte daher ungetheilter Chorgesang angemessen erscheinen. Gleichwohl wird kein Unbefangener leugnen, dass auch bei der dargelegten Gedankengruppirung der Eintritt von Hemichorien viel ansprechendes behält. Sie würden sich in folgender Weise ablösen:

στρ. α'	= ἀντ. α'	στρ. β'	= ἀντ. β'
Ἡμ. α'	Ἡμ. β'	Ἡμ. α'	Ἡμ. β'

sodass hiernach beide Halbchöre sich an dem Grundgedanken der Parodos betheiligen, während der erste Halbchor einen einleitenden, der zweite einen ähnlichen schliessenden Gedanken übernimmt.

Uebrigens wurde die Parodos erst nach erfolgtem Choreinzuge, der sich unter den Tönen der 7 elegischen Distichen Andromaches V. 103—116 vollzog, gesungen. S. Myriantheus a. O. S. 35 f.

3. Hercules furens.

107—117 = 118—128.

129—136.

(Halbchöre und Chorführer.)

In der Strophe kündigt der Chor altersschwacher thebanischer Greise seine Ankunft an aus Mitgefühl für das Unglück des Vaters, der Gattin und der Kinder des nach seiner Ueberzeugung im Hades weilenden Herakles. In der Antistrophe fordert er sich auf nicht zu ermüden, sondern sich gegenseitig auf dem Gange zu unterstützen (*μὴ προκάμητε πόδα — λαβοῦ χερῶν καὶ πέπλων, ὅτου λέλοιπε . . . ἴχνος — γέρων γέροντα παρακόμιζε*). Die Epodos weist auf die vom Missgeschick ungebeugten munteren Knaben des Heros hin (*ἴδετε* . . .) und betrauert ihren nahe bevorstehenden, für ganz Griechenland herben Verlust.

Während der wirkliche Einzug der Choreuten vor sich ging, wurde nur der strophische Theil in iambischem Metrum gesungen, die iambo-trochäische Epodos dagegen erst nach beendigtem Einzuge vorgetragen. Hierauf macht Myriantheus a. O. S. 49 richtig aufmerksam. Auch in diesem Falle stimmt zu seiner Annahme vortrefflich der Sinn. In Strophe und Antistrophe geschieht fortwährend des Marsches Erwähnung, wogegen in der Epodos der Chor sich der Betrachtung von Herakles Kindern hingiebt, da er nunmehr in ihre unmittelbare Nähe gelangt ist.

G. Hermann dachte Praef. p. XIV daran unsere Parodos an einzelne Sänger zu vertheilen, indem er in Str. Antistr. und Epod. deren je einen, oder in Str. und Antistr. je einen und in der Epod. ihrer drei annehmen wollte. Allein wenn uns hier wirklich vom Dichter beabsichtigter Wechselgesang des Chors vorläge, so würden der Absätze weit mehrere, die Rede lebhafter und abgerissener sein. Chorischer Einzelgesang ist hiernach entschieden abzuweisen. Möglich dagegen wäre

wieder an die Scheidung des Chors zu Halbchören in Str. und Antistr. zu denken, da die in der Antistr. gehäuften Selbstanreden und Selbstaufforderungen der Chorpersonen zur Theilung der Gesammtheit beinahe herausfordern. Diese Selbstaufforderungen werden in der Epod. gleich mit dem ersten Worte derselben fortgesetzt: *Ἴδετε, πατρὸς ὡς γοργῶπες αἵδε κτλ.* Es ist also in ihr im wesentlichen der gleiche Ton wie in dem strophischen Theile bemerkbar und gar keine Berechtigung für uns vorhanden im Gegensatz zu Str. und Antistr. hier plötzlich den Chor in seiner Gesammtheit eingreifen zu lassen. Wohl aber sind wir berechtigt wieder an eine Ablösung der Hemichorien seitens des Koryphäos zu denken. Für den Wechsel des vortragenden überhaupt mit Beginn der Epodos darf man sich nicht nur auf den Wechsel des Metrums, sondern auch auf die Beendigung des Marsches an jener Stelle berufen. Für den Chorführer insonderheit spricht der Inhalt des epodischen Theils. Hatten in den Strophen die beiden Chorhälften sich wechselweise zur Ausdauer auf dem Wege angefeuert, so versicht in der Epodos der Chorführer seine reguläre Function auf die Personen oder Zustände im Schauspielerraum aufmerksam zu machen. Dass es nichts anstössiges hat, wenn zufolge dieser Vertheilung der Chorführer im Anfange des Epeisodions mit den beiden Trimetern V. 137 f. gleichsam sich selber unterbricht, ist oben bei Gelegenheit des analogen Falles im Hippol. gezeigt worden.

Die drei *στοῖχοι* des Chors zu verwenden, worauf vielleicht Jemand verfallen könnte, der Art dass jedes metrische Glied von einem Gliede des Chors übernommen wurde, halte ich für ganz verwerflich, da dann eine dreimalige Repetition derselben Strophe nöthig wäre, etwa wie Aristoph. Frö. V. 397 ff.

4. Phoenissae.

202—213 = 214—225. 226—238.
239—249 = 250—260.

(Gesammtchor und Halbchöre.)

Die erste Strophe erzählt die Abreise der phönikischen zu Apollons Tempelsklavinnen bestimmten Mädchen aus ihrer

Heimathstadt Tyrus und ihre glückliche Fahrt durch das ionische Meer und die sicilischen Gewässer; die Antistrophe dann ihre Ankunft in der verwandten Stadt des Kadmos; die Epodos endlich wünscht ungefährdete Ankunft in Delphi, dem Endziel ihrer Reise, und seligen Aufenthalt daselbst im Dienste des Gottes. Die zweite Strophe. wendet sich der Gegenwart zu und meldet den um die Stadt tosenden Kriegslärm: und was die Stadt treffe, treffe auch sie, die befreundeten Stammgenossen; die Antistrophe enthält zunächst den ersten Gedanken der Strophe noch einmal und erinnert darauf voll Besorgniss an die grosse Macht und die gerechte Sache der Feinde.

Hiernach besteht die Parodos aus zwei sowohl hinsichtlich des Inhalts, als auch den Rhythmen nach sehr verschiedenen Stücken: aus dem logaödischen mit einer Epodos versehenen Strophenpaar, das sich mit der Vergangenheit und Zukunft des Chors beschäftigt, und aus dem trochäischen Strophenpaar, welches die gegenwärtige Lage des Chors behandelt. Glücklich war die Vergangenheit und still und friedlich soll auch die Zukunft sein: die Gegenwart ist aufgeregt und bedroht von schweren Kriegsstürmen. Doch bilden selbstverständlich beide Theile zusammen das Einzugslied, nicht der zweite ein Stasimon, wie Hermann zu V. 241 anzunehmen gestatten wollte: si cui parodum finiri epodo, tum autem stasimum sequi placet, non repugnabo, und wie noch kürzlich Herm. Buchholtz Die Tanzk. des Eurip. S. 12 und 164 f. ohne Bedenken und mit ganzer Bestimmtheit angenommen hat. Ueber Hermanns Auslassung wird man sich nicht wundern; dass aber auch in unseren Tagen nach so wesentlicher Klärung der Vorstellungen auf diesem Gebiete noch so unklare herrschen können, ist in der That befremdend. Da lobe ich mir den Scholiasten zu V. 202, der, wer weiss durch welchen Irrthum verführt, gleich das ganze Lied für ein Stasimon erklärte.

Gehen wir zuvörderst auf den ersten Theil der Parodos ein. In ihm verdienen die Anklänge zu Anfang der Strophe und Antistrophe an gleicher Versstelle (*ἀκροθίνια Λοξίᾳ* = *καλλιστεύματα Λοξίᾳ*) unsere Beachtung. Sie könnten uns den Gedanken an Halbchöre nahe legen. Allein dem tritt

mehreres hindernd in den Weg. Man achte auf die enge Verknüpfung, welche zwischen den Strophen stattfindet. Mag man lesen, wie man will, jedesfalls schreitet die Erzählung beim Uebergange von einem Abschnitte zu dem andern ohne Unterbrechung fort. Liest man aber, wie Hermann und Kirchhoff wollen, welche die beiden ersten Verse der Antistrophe *πόλεος ἐκπροκριθεῖσ' ἐμᾶς καλλιστεύματα Λοξίᾳ* in die Construction der Strophe hineinziehen und dann mit *Καδμείων δ' ἔμολον γᾶν* einen neuen Satz anheben [1]), so geht sogar das Satzgefüge über. Und diese Lesart scheint die richtige zu sein. Sie macht nicht allein die Ueberlieferung, welche fast ohne Ausnahme das *δ'* in V. 216 conservirt (nur in F fehlt es), wahrscheinlich, sondern auch der Zusammenhang beinahe nothwendig. Denn jenes *δέ* ist geradezu unentbehrlich, da der Fortschritt der Handlung an der Stelle zu bezeichnen war. Solche Erwägungen mögen Hermann bestimmt haben zu V. 218 zu schreiben: Brunckius cum plene in fine strophae interpunxisset, antistropham sine copula adiunxit, legens *Καδμείων ἔμολον γᾶν*. Eum secutus est Porsonus, ne memorata quidem plerorumque codicum scriptura *Καδμείων δ' ἔμολον γᾶν*, quae omnino erat recipienda. Nächstdem wolle man auch die offenbar künstlich gemachte und vom Dichter beabsichtigte Ueberleitung aus der Antistrophe in die Epodos nicht unbemerkt lassen. Dort bleibt die Rede nicht bei Theben stehen, vielmehr wird schon dort durch Erwähnung der Quelle Kastalia die Anrufung der heiligen Orte und Gegenstände hier, des zweigipfligen Parnassos, der wunderbaren Rebe, der Drachengrotte u. s. w. angebahnt und vorbereitet. So sehe ich in dem ganzen ersten Theil stetigen Fortschritt, straffen Zusammenhang, logische Gedankenfolge und muss daher Vortrag durch Hemichorien für ihn mit Entschiedenheit zurückweisen. Und wegen dieses erkannten Verhältnisses, in welchem die Epodos zu dem strophischen Theile steht, möchte ich nicht nur diesen, wie Myriantheus a. O. S. 74 f. thut, sondern auch jene als Marschlied auffassen. Ein bedeutendes Moment zur Entscheidung macht der Umstand aus, dass die Epodos hier im

1) Hiervon ist Kirchhoff in der Weidm. Ausg. abgegangen.

Gegensatze zu anderen Fällen in demselben Metrum wie das voraufgehende Strophenpaar componirt ist, worauf Myriantheus selber hingewiesen hat.

Im zweiten Haupttheil der Parodos bemerken wir wiederum den anklingenden Anfang (*νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων θούριος μολὼν Ἄρης αἷμα δάιον φλέγει = ἀμφὶ δὲ πόλιν νέφος σχῆμα φοίνιον μάχης ἀσπίδων πυκνὸν φλέγει* gemäss Hermanns zu V. 242 ansprechend vermutheter Versumstellung) und den anklingenden Schluss der beiden Strophen (*ὧν μέτεστί μοι πόνων = ὃς μετέρχεται δόμους*). Ueberhaupt steht hier einer Vertheilung unter die Halbchöre nichts im Wege. Im Gegentheil spricht alles für sie. Nicht nur zeigt sich in Strophe und Antistrophe ein entschiedener Gedankenparallelismus, sondern der Inhalt ist auch in der ersten Hälfte derselben völlig identisch. Ferner empfiehlt der erregte Ton, welcher in dem trochäischen Rhythmus einen adäquaten Ausdruck findet, eine Theilung der heftig beunruhigten Choreutenmasse vorzunehmen, während der ruhig gehaltenen logaödischen Partie auch von diesem Gesichtspunkte aus einträchtiger concentus am entsprechendsten ist.

5. Iphigenia Aulidensis.

162—182 = 183—203. 204—225.
226—236 = 237—247. 248—259 = 260—271.
272—282 = 283—296.
(Gesammtchor.)

Man hat hier vor allem die unechte trochäische Parodos von der echten logaödischen abzutrennen. Denn dass alles, was wir von V. 226 ab lesen, von einem Interpolator herrühre, ist nicht zu bezweifeln. Während Hermann Praef. p. XIV sq. diese drei letzten Strophenpaare von Seiten der Form, ihres trockenen Stiles, ihrer prosaischen und nicht einmal correcten Ausdrucksweise wegen Euripides absprach, hat Herm. Hennig De Iphig. Aul. forma ac condicione, Berlin 1869 dieselben aus triftigen sachlichen Gründen beanstandet. Er bringt besonders vier sichere Beweise der Interpolation bei: Argos invito Euripide a Mycenis distinctos, Phocensium et Locrensium civitates refragante Homero in unum coniunctas, singulas

classes minus aequaliter enumeratas, denique Menelai Lacedaemonisque mentionem prorsus neglectam. Und H. Schmidt will Monod. und Wechselges. p. CCLXXX sqq. aus dem Mangel jeglicher Eurhythmie erkennen, dass die Partie nicht der klassischen Gräcität angehöre. So sehr ich also von der Unechtheit des zweiten Theiles überzeugt bin, eben so sehr überzeugt bin ich von der Echtheit des ersten, und ich vermag deshalb mit Schmidt, Hennig u. A. weder Dindorfs weitgreifenden kritischen Massnahmen, noch Hermanns in seiner Abhandlung De interpolationibus Eurip. Iphig. in Aul. gemachten Vorschlägen (in seiner Ausgabe urtheilte H. a. O. ganz anders) zu folgen.

Nach Myriantheus S. 14 wurde die vorliegende Parodos nach vollendetem Einzuge des Chors vorgetragen, wie aus den Aoristen *ἔμολον* V. 162 und *ἤλυθον* V. 184 zu schliessen sei. Da nun der Parodos ein Dialog Agamemnons mit dem greisen Diener in freien Anapästen unmittelbar vorausgeht, dieser Rhythmus aber seines feierlichen und streng religiösen Charakters wegen nach Westphal für ein solches Gespräch unangemessen ist, so erklärt Myriantheus dasselbe S. 102 mit Westphal für eine spätere Einschiebung. Ich will auf die Erörterung der Frage, ob wirklich der Gebrauch der spondeischen Anapäste ein so strenger und eingeschränkter gewesen sei, hier nicht weiter eingehen (vgl. übrigens Christ Metrik S. 272), da man gar nicht genöthigt ist während jener der Parodos vorausliegenden Verse den Chor einziehen zu lassen. Man sieht nämlich nicht ein, weshalb der Gesang oder ein Theil desselben in diesem Falle nicht während des Marsches selber stattgefunden haben solle. Der Gebrauch des Aoristus, den Myriantheus anführt und sonst wohl mit Glück zum Nachweise solcher Parodoi verwandt hat, vor denen der Chor still einmarschirte, kann hier nicht als beweisend erachtet werden. Denn es ist hier nicht von der Ankunft des Chors zu seinem augenblicklichen Aufenthaltsort in der Orchestra die Rede, sondern von einer früheren Zeit, die mit der gegenwärtigen nichts zu thun hat, von jener Zeit, als die chalkidischen Frauen nach Aulis anlangten (*ἔμολον ἀμφὶ παρακτίαν ψάμαθον Αὐλίδος κτλ.*) und als sie neugierig das Lager der

Griechen durchzogen (*πολύθυτον δὲ δι' ἄλσος Ἀρτέμιδος ἤλυθον κτλ.*).

Was die Art und Weise des Vortrages anlangt, so kann man hier wohl keinen Augenblick über die Anwendung des ganzen Chores in Zweifel sein. Die Erzählung von der Reise der Choreuten über das Meer, von ihrem Besuche des Lagers und dem, was sie dort gesehen, spinnt sich von der Strophe in die Antistrophe, von der Antistrophe in die Epodos ruhig und folgerichtig fort; ganz so und mit denselben Mitteln, wie innerhalb der einzelnen Abschnitte die Beschreibung fortgeführt und besonders in der Antistrophe die Aufzählung bewirkt wird, mit denselben anreihenden und verbindenden Partikeln wird auch beim Beginne eines neuen Abschnittes die Erzählung fortgesetzt: vgl. *δέ* 183 und *τέ* 204. Ausserdem steht die Epodos durchaus auf einer Stufe mit der Antistrophe: das durfte aber nicht sein, wenn vorher in dem strophischen Theile Hemichorien gesungen haben und nun in der Epodos die Kraft des vollen Chores einsetzen sollte.

Auch der Verfasser der unechten Parodos kann, falls er überhaupt daran dachte, nur an einen vollstimmigen Vortrag seines Machwerks gedacht haben. Das wird jedem einleuchten, der die überall von ihm angewendete Einführung und Anknüpfung der Strophen durch das stehende zweite Wort *δέ* jedes Abschnitts beachtet und die unsymmetrische, auf die Stropheneintheilung keine Rücksicht nehmende Gruppirung der aufgezählten Völker und Führer ins Auge fasst.

6. Bacchae.

64 — 71.

72 — 87 = 88 — 103. 104 — 118 = 119 — 133.

134 — 162.

(Chorführer und Gesammtchor. Halbchöre und Gesammtchor.)

Das Proodikon kündigt die Absicht des Chors an Dionysos mit Tanz und Jubelgesang zu feiern und gebietet daher jedermann Platz zu machen und andächtiges Schweigen zu beobachten. Das erste Strophenpaar preist darauf die in des Dionysos und der Kybele heiligen Dienst eingeweihten glück-

lich und ruft die phrygischen Bakchen auf, die den Gott nach Hellas begleitet haben (*στρ.*), ihn, den einst Semele, als Zeus Blitzstrahl niederfuhr, sterbend gebar, den dann Zeus vor Heras Zorn in seiner Hüfte barg, woher er hörnerbewehrt hervortrat und mit dem Schlangenstirnbande geschmückt (*ἀντ.*). Die zweite Strophe fordert ganz Theben auf den bakchischen Festschmuck anzulegen: der Erdboden wird tanzen, wenn Dionysos seinen Festzug auf die Berge zu den schwärmenden thebanischen Frauen führt. Die Gegenstrophe ruft die Grotten der Kureten auf Kreta an, wo ehemals die Korybanten das Tympanon erfanden und der grossen Göttermutter zur Feier ihrer Orgien gaben, von der es auch die Satyrn erhielten zur trieterischen Feier. Schilderte also das zweite Strophenpaar die Ausrüstung der Bakchen, so schildert die Epodos die dionysische Festfeier selber, den rasend schnellen Tanzschritt in den Bergen unter dem Zuruf des Bakchos, der die ermüdeten antreibt.

Es ist keine Frage, dass Myriantheus recht daran thut gegen Leopold Schmidt und Kock zu behaupten S. 66 f., der Chor sei schon vor den Klängen der Parodos und bei Beginn des Stückes in der Orchestra, da er bereits V. 55 ff. von Dionysos berücksichtigt und angeredet werde. Aber zu weit geht derselbe Gelehrte in seinen Schlüssen, wenn er erst nach dem Abtreten des Dionysos und während des Vortrages der ionischen Proodos den längst in der Orchestra befindlichen Chor sich in Reih und Glied ordnen und nun erst seinen eigentlichen Bestimmungsort vor dem Königshause gewinnen lässt. Myriantheus will dies aus den Worten des Dionysos V. 58 ff.: „ergreift die Pauken und schlagt sie *βασίλεια ἀμφὶ δώματ' ἐλθοῦσαι τάδε*“ folgern. Allein diese Worte besagen nur, dass die Choreuten den Palast des Pentheus unter Paukenschlag umschwärmen sollen. Und das zu thun können sie immerhin von Dionysos aufgefordert werden, auch wenn sie sich bereits vor dem Königshause aufgestellt haben. Weshalb soll denn der Chor sich zuerst eine Zeit lang zwecklos und unthätig in der Orchestra umherstossen oder in den Zugängen derselben zögern und Dionysos Abgang abwarten? Vielmehr hat er von vorn herein und mit dem Beginn der Tragödie

seine feste Stelle eingenommen und kommt nun mit dem in ionischem und logaödischem Rhythmus componirten Gesange, welcher die Parodos des Stückes bildet, dem kurz vorher an ihn ergangenen Befehle des jugendlichen Gottes nach.

Das Proodikon wollte Hermann unter dem Widerspruche Elmsleys antistrophisch gestalten, was ihm auch nach nicht unbedeutender Veränderung des überlieferten Textes gelang. Ihm sind Westphal und die meisten Herausgeber gefolgt. Nur H. Schmidt erhob a. O. p. XLVI sq., wie mich bedünkt, berechtigten Einspruch und gab die strophische Entsprechung auf. Allerdings ist Hermanns Forderung, die er zu V. 64 stellt, nicht ohne Bedeutung: Illud vero ostendi debebat in parodo tragicos simul et proodum et epodum fecisse. Id autem non videtur demonstrari posse. Allein kennen wir denn alle Formen der Parodos, welche vorgekommen sein mögen?[1]) Wie wenige Dramen sind uns im Verhältniss zu den verlorenen erhalten! Und zeigt nicht die freilich kommatische Parodos der Medea in ihren chorischen Theilen den verlangten Bau, indem dort V. 133—138 die Proodos, 149—160 = 174—185 den antistrophischen Theil, 206—214 die Epodos darstellt? Die Vortragsweise spricht entschieden für Schmidt. Denn sie kann keine andere gewesen sein, als dass der Chorführer V. 64—71 sang. Jenes procul este profani und favete linguis V. 69 f. sowie jenes *προκήρυγμα* V. 71 kann nur ihm angehören. Man denke an die Worte des Koryphäos in der Rolle des Hierophanten Aristoph. Ran. V. 354 ff. *εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι κτλ.* und desselben Koryphäos Thesmoph. V. 989 *ἐγὼ δὲ κώμοις σὲ φιλοχόροισι μέλψω.*

Im ersten ionischen Strophenpaare Halbchöre anzusetzen ist durch den engen Anschluss der Antistrophe an die Strophe vermittels des Relativums unmöglich gemacht. Die Selbstaufforderung der Choreuten aber in V. 83 ist hier im Munde des ganzen Chors um so weniger auffällig, als jenes *ἴτε βάκχαι, ἴτε βάκχαι*, wie seine Anwendung V. 149 ff. bezeugt, offenbar formelhafter ritualer Zuruf war. Dahingegen würde das zweite

1) Vgl. auch Leo Adrian De cantico, quod est apud Eur. Bacch. v. 367—426 im Progr. von Görlitz 1860. S. 4 f.

logaödische Strophenpaar mit Epodos der Annahme von Halbchören und Gesammtchor nicht entgegen sein. Denn obgleich dort die Strophe Bekränzung, Kleidung und Bewaffnung, die Antistrophe die Tonwerkzeuge der Bakchen angiebt und beschreibt, obgleich man also fortlaufende Schilderung erwarten sollte, ist diese offenbar mit Absicht zufolge der von Euripides bezweckten Darstellungsweise bei Beginn der Antistrophe unterbrochen, und beide, Strophe wie Antistrophe, sind in ihren Anfängen gleich geformt durch eine lebhafte Apostrophe, vgl. *Ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆβαι κτλ.* = *Ὦ θαλάμευμα Κουρήτων κτλ.* Auch bietet in diesem Theile die Epodos, welche von bedeutendem Umfange ist und schon durch diesen auch äusserlich die vorangehenden Strophen überwiegt, durch ihre lebendige, farbenreiche Darstellung der *βακχεία*, der bakchischen Jubelfeier selbst, einen allgemeineren und den strophischen Theil krönenden Gedankengehalt und hat so jenem gegenüber ein Recht auf vollstimmigen Gesang.

7. Cyclops.

41 — 54 = 55 — 62.
63 — 79.

(Halbchöre und Gesammtchor.)

Die Strophe wendet sich an die Böcke und sucht sie nach Hause zu treiben, die Antistrophe an die Mutterschafe und fordert sie auf die Jungen an die Euter zu nehmen. In der Epodos vergleicht der Chor sein früheres munteres Treiben in des Bakchos und der Nymphen Gemeinschaft mit seinem jetzigen traurigen Dasein im Dienste des einäugigen Kyklopen.

V. 36 ff. sieht Seilenos den Chor der Satyrn unter dem *κρότος σικιννίδων* in die Orchestra einziehen. Es unterliegt nach seinen Worten keinem Zweifel, dass dieser Einzug bei den Tönen der unmittelbar sich anschliessenden Parodos, einer Sikinis, stattfand oder, genauer gesprochen, während des strophischen Theiles derselben. Diese Einschränkung ist darum mehr als wahrscheinlich, weil die Choreuten dort mit dem Eintreiben der Heerde beschäftigt und deshalb in Bewegung

zu denken sind, eine Voraussetzung, welche in der Epodos, nach ihrem Inhalt zu schliessen, fortfällt. Hierbei setze ich freilich voraus, dass Niemand der von Kirchhoff vermutheten strophischen Gliederung, wonach mit V. 63 der epodische Theil beginnt, und seiner Ausfüllung der Lücke am Fusse der Antistrophe durch das Epiphonem 49 – 54 seine Beistimmung versagen wird. Kirchhoffs evidente Herstellung des Einzugsliedes ist namentlich von Fritzsche in dessen Dissertatio I. de Eurip. choris glyconeo polyschematisto scriptis, Rostock 1856. S. 5 und von C. Wieszner In Cyclopem commentar. part. I., Progr. des Elisabeth-Gymn. zu Breslau 1860. S. 12 ff. angenommen und ausführlicher begründet worden. Wie H. Schmidt, der sich im übrigen um die Darlegung der orchestischen Bedeutung unseres logaödischen Gesanges Compositionsl. S. 352 ff. Verdienste erworben hat, die Kirchhoffsche Anordnung unbeachtet lassen konnte, ist mir unbegreiflich. Legen wir nun diese zu Grunde, so lassen mich die Vertheilung des Inhaltes auf Strophe, Antistrophe und Epodos und die nach Inhalt wie Form correspondirende Bildung der beiden Strophen, welche in den Ephymnien am Schlusse gipfelt, unbedenklich die Halbchöre in den Strophen, den Gesammtchor in der Epodos als thätig denken. In der Strophe thut die eine Hälfte des Chors an dem einen Theile der Heerde, den sie treibt, ihre Pflicht, in der Antistrophe die andere Hälfte an dem anderen Theil; beide vereinigen sich nach glücklich beendigtem Geschäft in der Epodos zu einer Klage ihrer gegenwärtigen Leiden im Vergleich zu ihren einstigen Freuden.

II. Der Chorführer.

8. Hecuba.

96—151.

In threnodischen Anapästen redet der Chor die vor und nach der Parodos in demselben Metrum klagende Hekabe an und verkündet ihr den Beschluss der Griechen Polyxene den Manen des Achilleus zu opfern: in kurzer Frist werde Odysseus als Vollstrecker des Beschlusses erscheinen. Der Chor

schliesst mit der Mahnung an die unglückliche Mutter Agamemnon um Hülfe zu bitten und die Götter anzuflehen.

Dass die vorliegende Parodos, welche jedoch erst nach geendigtem, während der voraufgehenden Monodie Hekabes sich vollziehendem Choreinzuge vorgetragen wurde (Kock Ueber die Parodos S. 29. Myriantheus S. 12 und 135 f.), von der ersten Dipodie bis zur letzten dem Chorführer angehört, davon wird sich jeder Leser leicht überzeugen, der die fortwährenden Anreden an Hekabe (96. 104. 106. 108. 118. 140. 142. 143. 144. 146. 148), die eine ganz andere Natur aufweisen als dort, wo im Chorgesang einmal vereinzelt ein Schauspieler angeredet wird, der ferner die ohne jede Unterbrechung erstattete Meldung berücksichtigt, welche es durch ihre Geschlossenheit höchst unwahrscheinlich, ja unmöglich macht an irgend einer Stelle einen ablösenden Sprecher einfallen zu lassen. Solchen Anreden einer Bühnenperson sind wir unter den bisher behandelten Parodoi allein in der des Hippolytus, der Andromacha und des Hercules furens begegnet. Doch zeigen dieselben dort nicht den hier zu Tage tretenden, ich möchte sagen, dialogischen Charakter, der eine innigere Beziehung zwischen dem anredenden und dem angeredeten voraussetzt und zum Ausdrucke bringt. Das lässt sich nicht bloss empfinden, sondern auch einigermassen beweisen. Und zunächst befindet sich die im Hippol. angeredete Phaidra gar nicht einmal auf der Bühne, welche dort überhaupt leer ist. In der Andr. dagegen und im Herc. fur., in welchen Stücken die angeredeten Personen sich auf der Bühne befinden, antworten sie nicht nur nicht, sondern nehmen auf die Worte des sie anredenden Chors nicht einmal Rücksicht, ja sind überhaupt nicht diejenige Bühnenperson, welche nächst dem Chore zuerst das Wort ergreift. Alles dieses aber geschieht in unserem Falle von Seiten der Hekabe. Bilden doch die Klaganapäste unserer Parodos die verbindende Mittelpartie zwischen den Klaganapästen, aus denen die Monodie Hekabes vorher und das Amöbäum zwischen Hekabe und Polyxene nachher bestehen. So haben denn auch bereits Westphal Metr. III. S. 123 und Myriantheus S. 12 den Koryphäos richtig als den Sprecher der Partie vermuthet.

III. Kommatische Einzugslieder.

9. Medea.

133—138.
149—160 = 174—185.
206—214.

(Kommos des Chorführers und der Halbchorführer — Parastaten — mit der Amme und der hinter der Scene in Klagen und Flüche ausbrechenden Medeia; zum Schluss leere Bühne und Gesammtchor.)

In dem daktylischen Proodikon motivirt der Chor sein Erscheinen mit den Klagetönen der Medeia, die er vernommen, und fordert die Amme auf zu sprechen. Die an die Antwort der Amme und Medeias von innen erschallenden Rufe sich anschliessenden logaödischen, antistrophisch gebauten Gesänge des Chors ermahnen Medeia sich um des Gatten Untreue willen nicht den Tod zu wünschen (στρ.), und die Amme ihre Herrin herauszuführen, damit der Chor sie tröste (ἀντ.); worauf die Amme sich dazu bereit erklärt und die Bühne verlässt. Die daktylo-trochäische Epodos repetirt dann eigentlich nur den Gefühlsausdruck des Proodikons (vgl. den ähnlichen Anfang beider ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοὰν τᾶς δυστάνου und ἰαχὰν ἄιον πολύστονον γόων), indem der Chor in ihr noch einmal sein Mitgefühl mit Medeias Missgeschick zu erkennen giebt.

Wir wiesen eben bei Besprechung der Parodos in der Hecuba auf den wesentlichen Unterschied hin, der zwischen gelegentlich auch in vollstimmigen Chorgesängen sich findenden Anreden einer Person der Bühne besteht und den Anreden bei kommatischer Bildung, wenn ein förmlicher Dialog sich entwickelt. Nur wer der Erkenntniss dieses Unterschiedes absichtlich sich verschliessen wollte, könnte den ersten Fall urgieren um die andere Art des Vortrages zu bestreiten, welche wir hier und öfters im folgenden glauben fordern zu müssen. Dass uns nun hier, wenn wir von dem epodischen Schluss absehen, thatsächlich ein Dialog vorliegt, zeigen aufs deutlichste die Anreden des Chors an die Amme im Proodikon (γεραιά 135. ὦ γύναι 137) und in der Antistrophe (von

181 ab), sowie die directen Antworten der Amme 139 ff. und 186 ff. und die Anrede ihrerseits an den Chor 169 ff. Das Resultat dieses Dialoges ist, dass die Amme durch den Chor bestimmt wird Medeia herbeizuholen. In der Strophe spricht der Chor in der lebhaftesten Weise auf Medeia ein: fast jeder Vers enthält eine Anrede. Ganz anders verhält es sich mit der Epodos. Die Bühne ist unbesetzt; der Chor redet Niemand an, sondern wiederholt den schon in der Proodos berührten Gedanken in breiterer Ausführung und in lyrischem Schwunge. Bei der dargelegten Anlage des ganzen dürfte eine Vertheilung, welche die Proodos dem Chorführer, Strophe und Antistrophe den beiden Halbchorführern, die mit den sogenannten Parastaten eine Person sind, endlich die Epodos dem Gesammtchor überweist, das richtige treffen.

Dieser Anordnung gegenüber scheinen die im Anfange unseres Jahrhunderts von Hermann (De Graec. ling. dial. Op. I. S. 141 f.) und Böckh (De Graec. trag. princ. S. 88 ff.) versuchten, etwas wunderlichen Diathesen kaum eine eingehende Widerlegung zu erheischen, besonders da Böckh selber in späteren Jahren seine Vermuthungen widerrufen hat. Beide Männer legten ihren Anordnungen jene viel berufene Notiz des Athenaeus über den Einfluss der γραμματικὴ τραγῳδία des Kallias auf die Gestaltung der Chorika in Euripides Medea und zwar gemäss Hermanns Deutung derselben zu Grunde. Böckh nahm darnach während aller chorischen Abschnitte einen und denselben Hauptsänger an, den er von den übrigen Sängern des Chors der Reihe nach begleiten liess, so dass immer einer von ihnen den Hauptsänger in einem bestimmten Komma accompagnirte. Hermann behandelte nur den strophischen Theil und zerlegte Strophe und Antistrophe in je 4 Kommata: 149—151 = 174—176, 152—155 = 177—180, 156—158 = 181—183, 159—160 = 184—185. Auf eine Darstellung des Vortrages liess er sich nicht ein. Seine Worte a. O. lauten: Indicavi personas iisdem litteris, quibus Callias usus fuerat. Ut stropham totam canit Beta, accinentibus ordine Alpha, E, Eta et Iota, ita iisdem accinentibus antistropham totam canit Gamma. Illud sponte intelligitur incertum esse, utrum singulis litteris apud Euripidem singulae personae an plures coniunctae

significentur. Boeckh dagegen zog die ganze Partie heran und wollte in der Proodos 3, in der Strophe 4, in der Antistrophe 2, in der Epodos gleichfalls 2, also im ganzen 11 Kommata und eben so viele begleitende Stimmen unterscheiden. Sehen wir auch von der völlig unbegründeten Annahme eines Chores zu 12 Personen in der Medea, welche nur in dem damaligen Stande jener Frage ihre Erklärung findet, ab, so macht schon der totale Mangel an Symmetrie in der Böckhschen Gruppirung diese ganz unglaublich. Aber wo möglich noch mehr werden wir gegen sie eingenommen, wenn wir beachten, wie durch die Abgrenzung bestimmter Sinnabschnitte der vom Dichter jedesmal in einem Guss dargestellte Gedanke zerbröckelt und verkümmert wird. Ebendasselbe möchte ich auch gegen den neuerdings im Rhein. Mus. 1876. S. 583 f. von O. Hense hingeworfenen Vorschlag Strophe und Antistrophe zu halbiren und vor V. 156 = 181 Personenwechsel zu statuiren geltend machen, obgleich ich zu diesem Schritt wenigstens einige Berechtigung zugebe. Im übrigen sind Henses Anordnung und die meinige sehr nahe verwandt. Auch Hense setzt in der Epodos ausdrücklich den Gesammtchor an, in der Proodos kann er wohl auch einzig an den Chorführer gedacht haben. Nur darin gehen wir auseinander, dass ich bei dem Koryphäos und seinen Parastaten stehen bleibe, Hense hingegen alle 5 Choreuten des besten Stoichos beschäftigt. Nun glaube ich aber, dass hier in der Parodos vor Beginn des epodischen Schlusstheiles in der That Halbchorstellung statthatte, und dass demnach die Parastaten hier nicht in dieser ihrer Eigenschaft, d. h. als Mitglieder des ersten Stoichos, sondern als wirkliche Führer und Vertreter der Halbchöre fungirten. Hierfür spricht die Analogie mancher anderer alsbald zu erläuternder Parodoi. Und auch von diesem Gesichtspunkte aus bin ich geneigt meinem Versuche vor dem Henseschen den Vorzug zu geben.

Uebrigens ging der eigentliche Einmarsch des Chors wieder vor der Parodos während der Klaganapäste Medeias und der Amme V. 96—132 vor sich. S. Myriantheus S. 12 und 136 f.

10. Heraclidae.

73 — 110.

(Kommos des Chorführers mit Iolaos und Kopreus.)

V. 69—72 ruft der bedrängte Iolaos die Bürger Athens herbei um den von Kopreus beabsichtigten Frevel zu verhindern. Schon bei jenen 4 Trimetern des Iolaos setzt sich der zu Hülfe gerufene Chor in Bewegung, durcheilt rasch und stürmisch, ohne sich nach dem iambischen Takte zu richten, die Orchestra und hat mit dem Schluss der 2 ersten Trimeter der Parodos 73. 74 seinen festen Standort vor dem Altar des Zeus Agoraios erreicht. Vgl. Myriantheus S. 49 f. Von dort aus entspinnt sich das kommosartige, aus iambischen Trimetern und dochmischen Versen bestehende Gespräch des Chors zuerst mit Iolaos, dann von V. 99 ab mit Kopreus. Der Chor erkundigt sich nach der Ursache des Hülferufs, nach der Heimath und dem Namen des Hülfesuchenden und nach seinem Gesuch selber; er weist darauf, nachdem er alles erfahren, den sich einmischenden und die Auslieferung der Herakliden fordernden Kopreus ab, da es nicht Recht sei flehende vom Altar der Götter gewaltsam zu entfernen.

Der dialogische Charakter der Partie ist mit Händen zu greifen. Aber die Art anzugeben, wie sie vom Chore vorgetragen wurde, bleibt vielfachen Schwierigkeiten unterworfen. Trotzdem hoffe ich, dass wir nach reiflicher Erwägung zu einem allseitig befriedigenden und sicheren Resultat gelangen können, welches zugleich zur definitiven Entscheidung der hier schwebenden textkritischen Fragen verwandt werden darf.

Von den überkünstlichen antistrophischen Gestaltungen, die früher besonders von Seidler und Hermann unter Voraussetzung mehrerer Strophenpaare und einer Mesodos resp. auch einer Proodos versucht worden sind, ist man allmählich ganz zurückgekommen. Als einen Ueberrest dieser Bestrebungen kann man indessen den Kirchhoff'schen Gedanken ansehen, eine grosse Strophe und eine Antistrophe herzustellen. Kirchhoff und die neueren Herausgeber bringen dieselben dadurch zu Stande, dass sie entweder in der Antistrophe V. 97 ent-

fernen und dann im folgenden Verse lesen *μὴ θεῶν ἀποσπασθέντες κτλ.* (Kirchh.), oder an der entsprechenden Stelle der Strophe nach V. 77 den Ausfall eines Trimeters annehmen (Nauck),[1]) und ferner dass sie am Schlusse der Antistrophe eine Lücke vermuthen (Kirchh.) oder V. 111—113 für interpolirt halten und mit den letzten 3 Versen der Strophe in Einklang zu bringen suchen (Nauck Ann. crit.). Diese Gliederung also 73—92 = 93—110 und die zu ihrer Gewinnung nöthigen keineswegs geringen Textesänderungen haben noch kürzlich einen recht weitschweifigen, aber nichts neues beibringenden Vertreter gefunden an Vonhoff im Gymnasialprogr. von Cottbus 1872. De lacunis, quae exstant in Eurip. Heraclidis S. 25 ff. Ganz gebrochen hat mit der respondirenden Anlage allein H. Schmidt, welcher Monod. und Wechselges. CLXX sqq. 7 selbständige Absätze oder Kommata unterscheidet.

Setzen wir die zur Zeit fast allgemein anerkannten Strophen Kirchhoffs als richtig voraus. Da die dialogische Natur der Parodos nur an einzelne Stimmen zu denken erlaubt, so wird man bei der Lebhaftigkeit der ganzen Verhandlung wohl zunächst auf mehrere Sprecher verfallen. Nun enthält die Strophe 5 Aussprüche des Chors. Wer räth da nicht auf die 5 Protostaten? Freilich bietet die Antistrophe auch bei Annahme der Lücke nur 4 Chordicta. Allein man könnte zum Ersatz den unmittelbar sich anreihenden Dialog des Chors mit Kopreus und darauf mit Demophon im Beginn des Epeisodions hinzuziehen wollen. Der Dialog wird dort vom Koryphäos geführt. Traten also, könnte man sagen, in der Strophe alle Mitglieder des ersten Stoichos, den Chorführer eingeschlossen, auf, so kamen in der Antistrophe nur 4 Personen desselben zu Wort, während die fünfte, der Chorführer, alsbald im ersten Epeisodion eingriff. Veranschaulichen wir uns nun im folgenden die Entsprechung der redenden Personen, die sich in Strophe und Antistrophe unter Hinzunahme des ersten Chorkommas im angeschlossenen Bühnentheile ergeben würde.

---

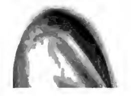
1) So verfährt auch Kirchhoff in der Weidm. Ausg.

	(α')		β'		γ'		δ'		ε'	
Στρ.	X.	I.	X.	I.	X.	I.	X.	I.	X.	
Ἀντ.	I.	X.	I.	K.	X.	K.	X.	K.	X.	X.
		β'			γ'		δ'		ε'	(α')

Kann da überhaupt von irgend welcher Entsprechung, irgend welchem Princip in der Personenvertheilung von Seiten des Dichters die Rede sein? Ich muss eine solche wirre Folge der sprechenden auf Grund der sonst in den kommatischen Partien von Euripides aufs strengste beobachteten Personenresponsion, die gerade Kirchhoff oft mit grossem Glück wiederhergestellt hat, und die unser fünftes Capitel des näheren erörtern wird, für völlig undenkbar erklären.

Dieselbe Unregelmässigkeit bleibt, wenn wir es anstatt mehrerer Choreuten durchgehends mit dem einen Chorführer versuchen. Ja es gesellt sich noch ein neuer Uebelstand dazu. Denn alsdann stossen zwei Dicta des Chorführers auf einander, eines am Ende der Parodos, das andere zu Anfang des Epeisodions. Und was in aller Welt soll denn der Inhalt der ausgefallenen Chorverse gewesen sein? Wo ist hier ein Riss im Gedankenverlauf bemerklich? Vonhoff redet allerdings a. O. S. 28 von einem laxus sententiarum nexus, zeigt ihn uns aber nicht. Ich sehe keinen. Nach der Ueberlieferung macht der Chor dreimal hinter einander auf die in der Vergewaltigung an Schutzflehenden liegende Frevelhaftigkeit den Kopreus aufmerksam (vgl. V. 102 f. = 107 f. = 112 f.). Ist das noch nicht genug?

Und doch kann es kein anderer als eben der Chorführer gewesen sein, der hier die Orchestra der Bühne gegenüber vertrat. Mit der Achtzahl der chorischen Kommata, die uns in der Parodos überliefert sind, ist eine anderweite Vertheilung vorzunehmen nicht möglich. Und ganz regelrecht und ohne jede Unterbrechung entwickelt sich in dem Gespräche Frage und Antwort. Die wiederholte Einschärfung aber des bedeutsamsten Gedankens am Schluss kann auch im Munde derselben Person nicht befremden. Nehmen wir nun von dem uns in den Handschriften erhaltenen Text in unveränderter Gestalt bei der Vertheilung unseren Ausgang, so kommen wir mit dem erforderten Koryphäos nirgends ins Gedränge,



namentlich auch nicht beim Uebergange der Parodos ins Epeisodion, indem jetzt der Dialog an jener Stelle von Kopreus auf den Chorführer übergeht, sodass Chorikon und Bühnentheil kaum merklich wechseln, wie das bei Aristophanes so oft der Fall ist.

Durch vorstehende Darlegung glaube ich erwiesen zu haben, dass H. Schmidt richtig urtheilte, und dass die Ueberlieferung nicht anzutasten sei.

11. Electra.

167—188=189—210.

(Kommos des Chorführers mit Elektra.)

Der Chor ist erschienen Elektra zu einem Feste der Hera einzuladen. Da Elektra die Theilnahme bei ihrer tiefen Trauer und ihrem Mangel an Festschmuck ablehnt (*στρ.*), so fordert der Chor sie auf ihn von sich zu entlehnen und die Götter zu ehren: nur so könne sie Erlösung aus ihrem Elend hoffen. Elektra aber bleibt standhaft in ihrer Weigerung und erklärt, kein Gott höre mehr auf ihre Klagen (*ἀντ.*).

An der dialogischen Beschaffenheit dieses in logaödischen Strophen componirten Kommos, welche chorischen Einzelgesang nothwendig macht, kann auch in diesem Falle ein Zweifel nicht Platz greifen. Der Chor ist wieder vor der Parodos während der gleichfalls logaödisch gehaltenen Monodie Elektras oder vielmehr nur während der Epodos derselben (s. Myriantheus S. 77 ff.) still eingezogen und stimmt, an seinen festen Platz gelangt, einen Wechselgesang mit der unglücklichen Tochter Agamemnons an, in dem die wechselseitigen Anreden gehäuft sind, und Frage und Antwort zwischen Orchestra und Bühne stetig ausgetauscht werden. Nur über die beim Sologesange des Chors zu treffende Auswahl der Personen kann man einen Augenblick schwanken. Bei der antistrophischen Anlage der Partie dürfte nämlich mancher an verschiedene Chorpersonen in Strophe und Antistrophe zu denken gewillt sein. Dies könnten dann hier nur die beiden Halbchorführer sein. Allein das anzunehmen hätte doch seine grossen Bedenken, weil auf diese Weise der Chorführer alsdann ganz schweigen würde, da die 2 Trimeter desselben

V. 211 f. nach beendigter Parodos nicht in Betracht kommen. Ausserdem ist die antistrophische Bildung in der vorliegenden Parodos auch eine wesentlich andere als z. B. in der Parodos der Medea, welche man vielleicht zur Vergleichung herbeiziehen möchte, indem hier in der Electra die Abschnitte des Schauspielers mit in dieselbe hineingezogen werden, während sie dort in der Medea ausserhalb derselben stehen. Eine andere wieder ist auch die antistrophische Bildung in der Parodos der Helena, wo dieselbe folgende Gestalt zeigt:

στρ. α': ΕΛ. = ἀντ. α': ΧΟ.
στρ. β': ΕΛ. = ἀντ. β': ΧΟ.

Dieses Verhältniss der drei Parodoi ist nicht ohne Interesse und nicht ohne Bedeutung für die verschiedene Darstellungsweise derselben. In der Medea respondiren nur die Chorstücke und erfordern deshalb verschiedene sich entsprechende Personen des Chors, um die Responsion von Orchestra und Orchestra sichtlich hervorzuheben; in der Helena respondiren die Chorstücke den Bühnenstücken und verlangen daher nicht von einander geschiedene Personen des Chors, da hier nur überhaupt die Responsion von Bühne und Orchestra sichtlich zu machen war; in der Electra respondiren Chorstücke mit Bühnenstücken vereint einander und heischen auch keine verschiedenen Vertreter des Chors, indem in diesem Falle der Wechsel zwischen Orchestra und Bühne innerhalb jeder Strophe sich vordrängt. In der Helena werden wir nun mehr selbständige Gegengesänge finden: daher dort Gesammtchor, in der Electra fanden wir mehr in einander greifendes Gespräch: daher hier Koryphäos.

12. Troades.

152—175=176—199.
200—215=216—231.

(Kommos der Halbchorführer mit Hekabe, darauf der Gesammtchor.)

V. 143 ff. hatte Hekabe am Schlusse ihrer Klage über Ilions Untergang die gefangenen Troerinnen, den Chor der Tragödie, gerufen um mit ihnen gemeinschaftlich ein Trauer-

lied zu beginnen. In zwei Hälften geordnet ziehen sie in die Orchestra ein, die erste wohl während der anapästischen Aufforderung Hekabes V. 143—151, die zweite vielleicht bei den Worten derselben Hekabe in gleichem Rhythmus V. 167—175. So vermuthet nicht unwahrscheinlich Myriantheus S. 12 f. Der erste Halbchor fragt, nachdem er seinen Standort eingenommen, die unglückliche Königin nach der Veranlassung ihres Wehrufs und, als Hekabe geantwortet hat, ob die Einschiffung der Griechen schon in naher Zeit bevorstehe. Da Hekabe diese Frage bejaht, ruft der Halbchor den zweiten aus den Zelten herbei (*στρ. α'*). Der zweite Halbchor fragt dann im wesentlichen dasselbe wie der erste, nur bereits in viel bestimmterer Weise (*ἀντ. α'*). In den angeschlossenen Strophen beklagt der jetzt vereinte Chor sein Sklavenloos und wünscht nach Athen, aber ja nicht nach Sparta zu kommen (*στρ. β'*); oder nächst Athen möchte er nach dem Thale des Peneios, nach Sicilien oder auch in das Land des die Haare blond färbenden Krathis gebracht werden (*ἀντ. β'*).

Die Parodos umspannt hiernach zwei wohl zu unterscheidende Bestandtheile, die einzig das Metrum mit einander gemein haben: das anapästische Amöbäum zwischen dem Chore und Hekabe — V. 199 und den anapästischen Gesang des Chores für sich allein — V. 231. Für den ersten Theil hat diesmal der Dichter selbst den Eintritt der Halbchöre uns bezeugt, dadurch dass er deren einem den Ausruf in den Mund legte V. 164 f.:

μέλεαι μόχθων ἐπακουσόμεναι
Τρῳάδες ἔξω κομίζεσθ' οἴκων.

Und so haben denn auch einige Handschriften wenigstens an einer Stelle diese Erkenntniss erhalten, indem B C *Δ* vor V. 163 die Bezeichnung *Ἡμιχ.* bieten. Auch der Scholiast erkannte die Intention des Dichters: er merkt zu 164 an: *πρὸς τὰς λοιπὰς τὰς ἔσω, ἵνα τὸ ἡμιχόριον ἐξέλθῃ* und zu 176: *τὸ λοιπὸν ἡμιχόριον ἐξῆλθεν.* Aber erst in unserer Zeit ist dieses Verhältniss vor allen anderen durch Seidler klar dargelegt worden, welcher sich überhaupt durch Entdeckung und Herstellung der antistrophischen Anlage und durch Berichtigung der Personenzeichen um die ganze Parodos erheblich

verdient gemacht hat. So enthalten denn jetzt die Ausgaben Kirchhoffs und Naucks durchweg vor den Chorkommata des ersten Theiles das Halbchorzeichen. Jedoch würde man sehr irren, wollte man hier etwa an die volltönenden Halbchöre denken. Das verbietet die streng dialogische Form des Kommos, welche wiederum einzelne Chorpersonen gebieterisch fordert. Aber die Dreizahl der chorischen Dicta in Strophe und Antistrophe gestattet andererseits auch keinen Schluss auf drei besondere Personen jedes Halbchors. Denn welche sollten es gewesen sein? Zudem zeigt sich nirgends ein Sprung im Dialoge. Daher werden wir ohne Bedenken die Führer der beiden Chorhälften wählen.

Ganz anders sind die Strophen des zweiten Hauptabschnitts angelegt. Für sie wird mehrstimmiger Vortrag durch den ganzen Ton des in reichlicher Fülle und beschaulicher Breite dahinströmenden Gesanges[1]) indicirt. Die einleitende Anrede an Hekabe V. 200 f. ist nicht von der Art, um diesen Grundton zu stören. Man kann also nur zwischen den Halbchören und dem ganzen Chore schwanken. Der Anfang der Antistrophe weist nun zwar selbständige Gestaltung auf, indem die Construction der Strophe verlassen wird, und könnte uns dadurch zu der ersten Annahme leiten, aber die bestimmte Berücksichtigung der in der Strophe V. 210 f. als Lieblingsaufenthalt der Choreuten bezeichneten Stadt des Theseus in den Worten der Antistrophe V. 220 f. fällt doch für die zweite Annahme des Gesammtchors entscheidend ins Gewicht. Denn es würde etwas sonderbares haben vorauszusetzen, dass eine Person den Wunsch äusserte:

1) Diesen Ton liess O. Hense De Ionis part. chor. S. 33 ff. völlig ausser Acht, als er es über sich gewann die Parodos unter die einzelnen Choreuten zu vertheilen. Die absolute Unmöglichkeit dieser Vortragsart konnte durch nichts mehr als durch jenen Versuch Henses dargethan werden. Wenn er den einen Satz *καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἡφαίστου Φοινίκας ἀντήρη χώραν, | ἡ ιγ' Σικελῶν ὀρέων ματέρ', ἀκούω καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς τάν τ' ἀγχιστεύουσαν γᾶν Ἰονίῳ ναύτα πόντῳ, | ἡ ιδ' ἂν ὑγραίνει καλλιστεύων κτλ.* in der bezeichneten Weise unter mehrere Personen vertheilte, so darf man billig fragen, auf wessen Beistimmung er damit rechnete.

τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν
Θησέως εὐδαίμονα χώραν

und darauf eine andere, als ob sie sich mit der ersten identificirte, unter deutlicher Beziehung auf jene Aeusserung fortfahren sollte:

τάδε δεύτερά μοι μετὰ τὰν ἱερὰν
Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν.

Vielmehr vereinigen beide Aeusserungen sich nur bei Voraussetzung eines und desselben Vertreters hier und dort.

13. Iphigenia Taurica.

123—227.

(Kommos des Gesammtchors mit Iphigeneia, vorher Chorführer und Gesammtchor.)

Der Chor ihrer Dienerinnen, den Iphigeneia schon 64 ff. erwartete und nach jenen Versen herbeizuholen ging, erscheint nunmehr. Nach einer kurzen Aufforderung zu andachtsvoller Stille (123—125) begrüsst er den säulenreichen Tempel der Göttin mit einem *προσόδιον* (126—135) und fragt dann die Gebieterin nach ihrem Begehr (136—141). Nachdem Iphigeneia ihm den durch ein Traumgesicht ihr angezeigten Tod des Orestes, der letzten Hoffnung ihrer Familie, gemeldet und dem Bruder eine Todtenspende dargebracht hat (142—172), entgegnet der Chor mit einer vielfach an Iphigeneias Klage anklingenden Gegenklage über den tiefen Sturz des für die Frevel der Ahnen vom Unglück heimgesuchten Atridenhauses (173—194); worauf Iphigeneia speciell der ihr durch die Götter von Geburt an bis auf den heutigen Tag verhängten Leiden gedenkt, sie in ihrer ununterbrochenen Reihenfolge vorführend (195—227).

Die Versuche Seidlers diese in spondeischen Anapästen abgefasste Parodos antistrophisch zu ordnen hat Hermann verworfen und seine eigenen eben dahin zielenden Bemühungen widerrufen zu V. 123. Das Zeugniss des Hesychius, auf dessen Erklärung zu 173 *ἀντιψάλμοις, ἀντιστρόφοις· Εὐριπίδης Ἰφιγενείᾳ τῇ ἐν Ταύροις* Seidler recurrirte, entkräftet er durch

folgende treffende Bemerkung: Illi argumento mea sententia nihil tribuendum est, cum omnis responsio, etiam quae non metri paritate continetur, ut quae in sententiarum et cantici modorum similitudine est, ἀντίστροφος dicatur. Und auch das einzige Ueberbleibsel dieser Richtung, das uns bei Hermann und Köchly hier noch aufstösst, die Entsprechung 136—141 =166—172, hat sehr geringe Wahrscheinlichkeit für sich. Dagegen ist von Hermann mit gewohntem Scharfblick die Ausdehnung der ἀντίψαλμοι ᾠδαί des Chors, welche in den Handschriften nur bis V. 178 reichen, erweitert und bis zu V. 194 bestimmt worden, worin ihm die meisten Herausgeber, Kirchhoff, Nauck, Chr. Ziegler, Wecklein gefolgt sind. Für alle Zeit entscheidend hätten Hermanns wenige Worte sein sollen zu V. 181: Communia Agamemnoniae domus mala eorumque causas commemorare chori est, suis de malis queri Iphigeniae. Auf eine Widerlegung Kvičalas, der wieder die handschriftliche Personenvertheilung einführen wollte, oder Köchlys, in dessen Ausgabe Iphigeneia V. 185 beginnt, brauche ich mich um so weniger einzulassen, als dieselbe vor kurzem von Teuffel im Rhein. Mus. 1874. S. 193 f. in gründlicher Weise unternommen worden ist.

Jene ἀντίψαλμοι ᾠδαί 173—194, die sich selbst als einen ὕμνος, einen θρῆνος charakterisiren, sind unstreitig Eigenthum des Gesammtchors. Von der Nothwendigkeit dieser Vortragsweise wird sich überzeugen, wer den unabhängigen, nicht dialogischen Ton der langgezogenen Klagetöne auf sich wirken lässt, einen Ton, den die kurze Ansprache oder blosse Hinwendung zu Iphigeneia am Anfang und Ende des Trauerliedes V. 174 und 194 mit σοί nicht aufzuheben vermag. Wie der Ton wirklichen Dialoges klingt, das hören wir, wenn wir rückwärts schreitend zu dem nächsten chorischen Absatz gelangen, welcher V. 136 also anfängt:

> ἔμολον· τί νέον; τίνα φροντίδ' ἔχεις;
> τί με πρὸς ναοὺς ἄγαγες ἄγαγες,
> ὦ παῖ...

Diese präcisen dringenden Fragen kann nur der Chorführer dem Schauspieler gestellt haben. Von den beiden noch übri-

gen Absätzen des Chors vorher gehört der erste 123—125, ein mit εὐφαμεῖτε beginnendes προκήρυγμα, ebenfalls dem Chorführer, der andere 126—135, das zum Preise der Artemis gesungene Processionslied, wieder dem ganzen Chore an, was der Charakter und die Bestimmung jenes Gesanges unzweifelhaft machen.

Zu den von uns vermutheten Ansätzen des Chorführers und des Gesammtchors, welche übrigens durchweg mit den bezüglichen in den Text geschobenen scenischen Bemerkungen Köchlys in Uebereinstimmung stehen, passt vortrefflich die Art und Weise, wie nach Myriantheus einleuchtender Darstellung S. 13 und 132 f. der eigentliche Einmarsch des Chors erfolgte. Er dauerte hiernach nur bis V. 135, d. h. bis zum Schlusse des vollstimmigen Chorgesanges. Nach Beendigung des Marsches und des ihn begleitenden Gesanges beginnt der an seinem Bestimmungsorte angekommene Chor durch seinen Führer ein Gespräch mit dem Schauspieler auf der Bühne, um dann auf den lyrisch gehobenen Klagesang desselben in einem inhaltlich entsprechenden vollstimmigen Gegengesange zu erwidern. Um zu recapituliren, so war nach obiger Untersuchung der Vortrag der unterschiedenen chorischen Absätze in der Parodos folgender:

V. 123—125 *προκήρυγμα: Κορ.*
V. 126—135 *προσόδιον: Χο.*
V. 136—141 *ῥῆσις: Κορ.*
V. 173—194 *θρῆνος: Χο.*

Westphals Meinung, welcher Metr. III. S. 124 hier überall den Chorführer ansetzte, darf nicht als wohl erwogen gelten, ebenso wenig die ziemlich unbestimmt gehaltene Aeusserung Hermanns über die Vortragsweise des Prosodions zu V. 126 auf Beistimmung rechnen, welche folgendermassen lautet: Pronuntiant autem anapaestos aliquot chori mulieres coniunctis vocibus, sed istos duos versus divisim, aliae *ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς*, aliae illis respondentes *Δίκτυνν' οὐρεία.* Dagegen erkannte bei V. 123 ff. und 136 ff. schon Hermann den Chorführer a. O. und zu V. 123.

14. Helena.

167—178=179—190. 191—209=210—228.
229—251.

(Kommos des Gesammtchors mit Helene.)

Auf den Trauergesang Helenes in στρ. α' naht der Chor griechischer Frauen und berichtet, dass er den gehörten Klagetönen nachgehend hergekommen sei vom blauen Wasser, wo er auf dem Rasen Purpurgewänder in der Sonne getrocknet habe (ἀντ. α'). In στρ. β' offenbart Helene dem Chor die schrecklichen Nachrichten, die ein griechischer Schiffsmann ihr gebracht habe: den Fall Trojas, den Selbstmord Ledas, Menelaos Untergang auf dem Meere und den Tod der Dioskuren; worauf der Chor in der ἀντ. β' die Leiden Helenes beklagt: den Tod ihrer Mutter und Brüder, die bevorstehende Ehe mit dem Barbarenfürsten, den Verlust ihres Gemahls, die Aussichtslosigkeit in das Vaterland zurückzukehren. Schliesslich gedenkt Helene in der ἐπῳδ. des Ursprunges aller ihrer Qualen, des fichtenen Schiffes, welches Paris zu ihrer Heimath trug, und ihrer Entführung nach Aegypten durch Hermes in Heras Auftrage.

Den epodischen Theil der iambo-trochäischen Parodos unternahm antistrophisch zu gestalten Hermann in seiner Ausgabe und ebenso Dindorf, welchem Verfahren sich Westphal angeschlossen hat. Dagegen sind Kirchhoff und Nauck der Tradition treu geblieben, und H. Schmidt ist den ganz bedeutenden Umgestaltungen, besonders den von Dindorf vorgenommenen, entgegen getreten. Man kann seinen Einwürfen einen nicht unwesentlichen hinzufügen, den, dass der in den beiden ersten Strophenpaaren herrschenden Personenresponsion *ΕΛ.*: *ΧΟ.* die sich im dritten neu constituirten Strophenpaar herausstellende von *ΕΛ.*: *ΕΛ.* widersprechen und eine Selbstresponsion ergeben würde, für die hier kein Zweck abzusehen ist, während die überlieferte Epodos Helenes einen angemessenen Abschluss bildet.

Der Kommos, welcher hier die Parodos des Stückes ausmacht, weicht in seiner Anlage und seinem Vortrage von den rein kommatischen Theilen aller anderen Euripideischen Parodoi erheblich ab. Während nämlich in den bezeichneten

Abschnitten sämmtlicher hierher gehöriger Einzugslieder des Dichters chorischer Sologesang herrscht, indem in den Heracl. und der El. der Chorführer, in den Troad. die Halbchorführer, in der Med. und, wie wir schon an dieser Stelle hinzusetzen wollen, im Or. der Chorführer mit den Halbchorführern zusammen die Orchestra der Bühne gegenüber vertritt, haben wir hier den unleugbaren Fall, dass der vollstimmige Chor mit der Bühnenperson im Vortrage wechselt. Für dieses Verhältniss finden wir ein analoges Beispiel nur in der eben behandelten *ἀντίψαλμος ᾠδή* der Parodos in der Iphig. Taur. gegenüber Iphigeneias Todtenklage.

Gehen wir auf die Betrachtung der hier dem Chore zufallenden Antistrophen näher ein. Von ihnen präsentirt sich die erste als ein selbständiges Einzugslied vom reinsten Wasser: sie giebt an, *δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν ὁ χορός*, und wird *ἅμα τῇ εἰσόδῳ* gesungen; in keinem Verse derselben lesen wir eine Anrede des Schauspielers auf der Skene. Mit vollem Rechte nimmt daher Myriantheus S. 63 f. an, dass der factische Einzug des Chors sich nicht bloss auf die Strophe Helenes beschränkte, sondern noch auf die entsprechende des Chors ausgedehnt war. Es unterliegt deshalb auch keinem Zweifel, dass sie vom ganzen Chore vorgetragen wurde. Die zweite Antistrophe ist nun freilich von anderem Schlage. In ihr wird Helene verschiedentlich angeredet (212. 214. 217 f. 222. 224 f. 226 ff.). Aber wenn wir genauer zusehen, so werden wir empfinden (beweisen können wir es nicht), dass jene Anreden nicht die des Dialoges, nicht die der Gesprächsform sind, welche eine Antwort des angeredeten erwarten, sondern weiter nichts als Apostrophen, die der Chor der grösseren Lebendigkeit wegen anwendet, während er mit innigem Mitgefühl noch einmal die Leiden Helenes durchspricht, welche er in der voraufgehenden Strophe soeben von der unglücklichen vernommen hat. Der Arie des Schauspielers auf der Bühne schallt aus der Orchestra ein volltönendes Echo seiner Klage entgegen: ein Verhältniss, das wir eben auch in der Iphig. Taur. vorfanden, und das auf die Hörer gewiss einen erschütternden Eindruck hervorbrachte. Dort wie hier würde dialogische Vortragsweise durch einzelne Stimmen des Chors dem Charakter des ganzen sehr zuwider sein.

15. Orestes.

140—150 = 151—161.
162—179 = 180—197.

(Kommos des Chorführers und seiner beiden Parastaten — Halbchorführer — mit Elektra.)

Elektra gewahrt V. 132 ff., dass theilnehmende argivische Freundinnen nahen. In ihrer Besorgniss, sie möchten den kranken Bruder aufwecken, ermahnt sie die Mädchen sachte aufzutreten und jedes Geräusch zu vermeiden 136 f. Der mittlerweile in ihre Nähe gelangte Chor wiederholt seinerseits Elektras Mahnung und fordert sich selber zu lautlosem Schritt auf. Auch der Freundin Gebot vom Lager des Orestes zurückzutreten und so leise als möglich zu sprechen erklärt er bereitwilligst gehorchen zu wollen. Auf Elektras Anfrage, weshalb der Chor erschienen sei (στρ. α'), erkundigt er sich nach Orestes Befinden und bejammert mit Elektra abwechselnd den unglücklichen (ἀντ. α'). Im zweiten Strophenpaar beunruhigt der den Kranken auf seinem Bett betrachtende Chor Elektra anfänglich durch die Bemerkung, dass der Bruder sich bewege, beruhigt sie indess bald wieder durch die entgegengesetzte Beobachtung; worauf Elektra die einschläfernde Nacht anruft sich auf das Krankenlager zu senken (στρ. β'). Durch des Chores Frage, was das Ende dieser Noth sein werde, veranlasst, erinnert sich Elektra des verübten Muttermordes und entgegnet, ihrem Bruder stehe der Tod, ihr selbst ein freudenleeres, elendes Leben bevor (ἀντ. β').

Keine andere Parodos des Euripides hat den Gelehrten so grosse Schwierigkeiten bereitet wie die vorliegende des Orestes in dochmischem Rhythmus; bei keiner anderen Parodos hat es so lange gewährt, bis sie als solche erkannt wurde. Die kommatische Form, welche hier besonders augenfällig ist, und die dadurch bedingte Vortragsweise durch einzelne Sänger mussten dieser Erkenntniss in Zeiten, in denen jenes Aristotelische πάροδος ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ noch unbeanstandet und unemendirt war, in hohem Grade hinderlich sein. Es ist Kocks Verdienst trotzdem unser Chorikon zuerst mit Energie gegen Bernhardy, Hermann und Böckh als Ein-

zugslied beansprucht zu haben Ueber die Parod. S. 34 ff. Nur darin irrte Kock, dass er die zwei ersten Verse der Parodos gemäss der Angabe bei Dionysius Hal. de comp. verb. V. p. 63, bei Diogenes Laert. VII. p. 210 u. A. noch für ein Eigenthum Elektras hielt, während Hermann bereits fast ein Jahrzehend vorher zu V. 139 seiner Ausgabe gezeigt hatte, wie hier die handschriftliche Personenbezeichnung *XO.* das richtige biete und mit Unrecht von Brunck und Porson aufgegeben worden sei. Auch nach Kock kam die ganze Frage noch einmal in falsche Bahnen, dadurch dass Ferd. Ascherson De parod. et epipar. S. 18 ff., an eine Idee O. Müllers anknüpfend, im Orestes eine doppelte Parodos unterscheiden wollte: die vorliegende, welche auf der Bühne, und eine zweite V. 308 ff., die in der Orchestra gesungen worden wäre. Es entspann sich nun ein unerquicklicher Streit zwischen Ascherson und Kock in Jahns Jahrbb. 1857 und im Philol. 1859, den wir hier unberührt lassen dürfen. Denn heutiges Tages dürften folgende Sätze in Bezug auf die Parodos des Orestes ziemlich allgemein anerkannt sein: 1) dass jene kommatische Partie 140—197 die wahre und einzige Parodos der Tragödie bildet, und dass demnach der Scholiast zu den Phoen. V. 202 sie ganz richtig hierfür ausgab: *πάροδός ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐσόδῳ ὡς τό· σῖγα σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης* (vgl. Tzetzes *περὶ τραγ. π.* V. 40 f. 108 f. u. a.), 2) dass der Chor sich beim Vortrage dieser Parodos in der Orchestra befand: s. Schönborn Skene der Hellenen S. 150 f. Buchholtz Tanzk. des Euripides S. 91. Myriantheus S. 69 ff., 3) dass die Anfangsverse 140 f. dem Chore und nicht Elektra zu überweisen sind. Was die sonstige Personenbezeichnung anlangt, so ist sie mehrfach von Seidler berichtigt worden. Ihm wird man auch in der Vertheilung von V. 169=187 unter Chor und Elektra sich anschliessen müssen, wie dies von Hermann, Dindorf, Nauck u. A. geschehen ist, während Kirchhoff jene Verse ganz dem Chore giebt[1]), obgleich A und B V. 169 vor *λέγεις εὖ HΛ.* vorgeschrieben haben. Die Zeit des eigentlichen Choreinzuges ist von Myriantheus a. O. in

1) In der Weidm. Ausg. hat dies auch Kirchhoff aufgegeben.

überzeugender Weise besprochen und als solche die Trimeter Elektras 132—139 angegeben worden in Verbindung mit der ersten Strophe der Parodos. Während der Trimeter ist der Chor still in die Nähe der Thymele gekommen, während der folgenden Strophe führt er noch die von Myriantheus näher beschriebenen Bewegungen aus.

Dass der rein dialogischen Bildung des Kommos, der fast nur in Frage und Antwort besteht, allein chorischer Einzelgesang angemessen ist, wird Niemand fraglich erscheinen. Darüber jedoch kann man ungewiss sein, ob bloss der Führer des Chors oder mehrere Mitglieder desselben an dem Dialoge sich betheiligten. Denn in der That kann, wer beim Koryphäos stehen bleiben will, sich auf den folgerechten Verlauf des Gespräches berufen. Indessen scheint mir die stehende Dreizahl der Chorkommata in jedem einzelnen metrischen Abschnitt doch mehr dafür zu sprechen, dass der Chorführer, unterstützt von zwei Gefährten, in die Unterhaltung mit Elektra eingriff. Einmal gewinnt durch Einführung mehrerer Sänger an Stelle eines einzigen die ganze Scene an Lebhaftigkeit. Ferner ist der Ausruf des Chors V. 157 f. offenbar eine Wiederholung des vorhergehenden V. 154 (vgl. *ὦ τάλας* = *τάλας*), welche ihre natürliche Erklärung in eintretendem Personenwechsel findet. Endlich stellt sich überhaupt das Verhältniss der drei chorischen Absätze innerhalb jeder Strophe so uns dar, dass immer der erste einen neuen Gedanken einleitet, der darauf zweimal aufgenommen, wiederholt oder modificirt wird. So beschäftigt den Chor im ersten Abschnitt die zu beobachtende Stille, im zweiten Orestes Gesundheitszustand, im dritten sein Verhalten auf dem Lager im Schlafe, im vierten das endliche Loos, das den unglücklichen erwartet. Es war demnach die Reihenfolge der singenden die, dass in allen Strophen und Antistrophen der Koryphäos anfing und nach ihm seine beiden Parastaten folgten. Zum Ueberfluss zeigt uns der allererste Absatz des Chors 140 f. einen Befehl des Führers an seine Untergebenen. Ob freilich die ablösenden Parastaten hier in dieser ihrer Eigenschaft thätig waren oder als Halbchorführer, mit anderen Worten ob hier Halbchorstellung stattfand oder nicht, diese Frage ist nicht leicht zu beantworten.

Ich möchte mich in vorliegendem Falle anders als in der Parodos der Medea lieber für Stoichosstellung entscheiden, weil hier der Dialog viel belebter, der Wechsel der Personen hier weit häufiger ist als dort.

IV. Wechselgesänge des Chors.

16. Alcestis.

77—85.
86—99 = 100—113. 114—123 = 124—133.
134—140.

(Wechselgesang der Halbchöre und deren Führer im Verein mit dem Koryphäos.)

Dieser in seiner Ausführung manches interessante bietende Einzugsgesang bildet einen Dialog des Chores für sich allein, ohne Hinzutritt von Bühnenpersonen, in welchem die betheiligten Sänger ihre an die tiefe Stille im Palast des Admetos sich knüpfenden Vermuthungen über Leben oder Tod seiner Gattin austauschen. Hinsichtlich der Vortragsweise stehen sich zur Zeit zwei Ansichten entgegen: die G. Hermanns, von ihm in seiner Ausgabe Monks vom J. 1824 niedergelegte, nach welcher alle 15 Choreuten[1]) zum Gesange heranzuziehen sind, und die schon von unseren Handschriften (vgl. Kirchhoffs Adn. crit.) und dem Scholiasten (zu V. 77 *ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορός· διαιρεῖται δὲ εἰς δύο ἡμιχόρια*) vertretene, wonach hier Halbchöre zur Verwendung kamen. Hermanns Anordnung ist folgende, wobei wir mit ihm die dem ersten daktylo-trochäischen Strophenpaar angeschlossenen anapästischen Systeme 93 ff. = 107 ff. den betreffenden Strophen zurechnen und die das ganze einleitenden und schliessenden Anapäste V. 77 ff. und 134 ff. auf eigene Hand als Proodos und Epodos bezeichnen.

---

1) Auch vgl. man Böckh De Graec. trag. princip. S. 79 f., welcher schon geraume Zeit vor Hermann 12 einzelne Choreuten zu finden meinte.

Προῳδ. 77: Χορ. ὁ α', 78: ὁ β', 79—85: ὁ γ'.

Στρ. α' 86—92: ὁ δ', 93: ὁ ε', 95: ὁ ς', 96: ὁ ζ', 97—99: ὁ ε'.

Ἀντ. α' 100—106: ὁ δ', 107: ὁ η', 108: ὁ θ', 109: ὁ η', 110: ὁ θ', 111—113: ὁ ι'.

Στρ. β' 114—123: ὁ ια' καὶ ιβ'.

Ἀντ. β' 124—133: ὁ ιβ' καὶ ιδ'.

Ἐπῳδ. 134—140: ὁ ιε'.

Hiergegen ist sehr vieles einzuwenden: die Ungleichheit der Personenzahl in den einzelnen Abschnitten, die eine reguläre Chorstellung unmöglich macht und jene zu V. 77 von Hermann angegebene viel zu künstliche Aufstellung hervorgerufen hat; ferner die ganz ungerechtfertigt im zweiten Strophenpaar angenommenen zusammensingenden bini, welche nur Hermanns Noth verrathen alle Chorpersonen unterzubringen, endlich die geringe Rücksichtnahme auf den Gedankenzusammenhang bei der Vertheilung, die wir namentlich in den anapästischen Systemen 93—99 = 107—113 unangenehm empfinden, indem dort der Sinn wie die Form des Gesprächs nicht mehr als zwei Sprecher im Wechsel zulassen. Was diese zuletzt erwähnte Partie betrifft, so bin ich mit Kirchhoff trotz Westphals Auslassung Metr. III. S. 122 fest davon überzeugt, dass in ihr antistrophische Responsion, an die bereits Seidler dachte, stattfindet.[1]) Kirchhoffs unter anderen Mitteln diesem Zwecke dienende Restitution der Verse 94. 95 halte ich für ganz vorzüglich, weil durch den Sinn geradezu erfordert. Wir hören nämlich in dem so entstehenden System und Antisystem je zwei Stimmen, von denen die eine immer noch Hoffnungen für Alkestis hegt und ihrem Ende, wenn es doch eintreten sollte, fassungslos gegenüber steht, die andere dagegen keine Rettung mehr absieht und gefasst das schlimmste erwartet. System: A. „Wenn sie todt wäre, würde nicht alles so still sein.“ B. „Sie ist schon eine Leiche.“ A. „Dann wenigstens noch nicht bestattet.“ B. „Warum? Woraus folgerst Du das? A. „Sollte Admetos der geliebten Frau ein

1) Man vgl. im allgemeinen den Standpunkt Christs in s. Metrik S. 287 f.

so prunkloses Begängniss ausrichten?“ Antisystem: B. „Und doch ist heute der entscheidende Tag.“ A. „Welchen meinst Du?“ B. „An dem sie in die Unterwelt hinab soll.“ A. „Ach, Du zerreissest mir das Herz.“ B. „Ja, beim Tode braver muss der edle trauern.“ Den hier herrschenden Verhältnissen scheint die traditionell gegebene und demgemäss von Kirchhoff und Nauck in den Text aufgenommene Vertheilung unter Hemichorien, falls man dabei an die Führer derselben denkt, wie das Westphal a. O. ausdrücklich thut, vollständig entsprechend und einzig angemessen zu sein. Nur war diese Anordnung nicht bloss, wie bei Kirchhoff und Nauck geschehen, auf die Systeme beschränkt, sondern auch auf die ihnen voraufgehenden Strophen ausgedehnt. Davon wird sich jeder sofort überführen, der beachtet, dass V. 89 f. die Antwort ist auf eine unmittelbar davorstehende Frage, und dass V. 100—102 und V. 103—106 verwandte und parallele Gedankenreihen enthalten. Auch haben die Handschriften bei V. 86. 89. 100 die Vorzeichnung *Ἡμιχ.*, nach unserer Darlegung ganz mit Recht. Allerdings ist auf ihr Zeugniss in diesem Falle, wie in allen ähnlichen, nicht viel zu geben, da sie auch vor 79 und 91 Halbchöre bezeichnen, obgleich dort von ihnen nicht die Rede sein kann. Dagegen glauben wir in den umfänglicheren Strophen des zweiten Paares, die in jeder Hälfte eine ununterbrochene Betrachtung zum Inhalt haben und auch formell nirgends eine Zerlegung gestatten, die vollstimmigen beiden Halbchöre zu erkennen. Die proodischen und epodischen Anapäste aber gehören dem Chorführer, welcher mit jenen die folgende Unterhaltung der Halbchorführer über das auffallende Schweigen vor dem Königshause einleitet, mit diesen die vorangegangene Klage der vollstimmigen Halbchöre über den unvermeidlichen Tod der jungen Königin abschliessend zusammenfasst. Hiernach ergiebt sich folgende Darstellung der ganzen Parodos.

ΚΟΡΥΦ. *τί ποθ᾽ ἡσυχία πρόσθε μελάθρων;* *προῳδ.*
τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;
ἀλλ᾽ οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς,
ὅστις ἂν εἴποι πότερον φθιμένην 80

βασίλειαν πενθεῖν χρὴ ἢ ζῶσ'
ἔτι φῶς τόδε λεύσσει Πελίου παῖς
Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσί τ' ἀρίστη
δόξασα γυνὴ
πόσιν εἰς αὑτῆς γεγενῆσθαι. 85

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. Κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ — στρ. α'
χερῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων;

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζετ[αι] ἀμφὶ πύλας. 90
εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας,
ὦ Παιάν, φανείης.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. οὔ τἂν φθιμένης γ' ἐσιώπων. — συστ.

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. νέκυς ἤδη. 95

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. οὐ γὰρ δὴ φροῦδός γ' ἐξ οἴκων. 94

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. πόθεν; οὐκ αὐχῶ. τί σε θαρσύνει;

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. . . . . πῶς ἂν ἔρημον
τάφον Ἄδμητος
κεδνῆς ἂν ἔπραξε γυναικός;

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. Πυλῶν πάροιθε δ' οὐχ ὁρῶ 100 — ἀντ. α'
πηγαῖον ὡς νομίζεται
χέρνιβ' ἐπὶ φθιτῶν πύλαις.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. χαίτα τ' οὔτις ἐπὶ προθύροις
τομαῖος, ἃ δὴ νεκύων
πένθει πίτνει· οὐδὲ νεολαία 105
δουπεῖ χεὶρ γυναικῶν.

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ, — ἀντισύστ.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. τί τόδ' αὐδᾷς;

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. ᾧ χρή σφε μολεῖν κατὰ γαίας.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. ἔθιγες ψυχᾶς, ἔθιγες δὲ φρενῶν. 110

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. χρὴ τῶν ἀγαθῶν διακναιομένων
πενθεῖν ὅστις
χρηστὸς ἀπ' ἀρχῆς νενόμισται.

ΗΜΙΧ. α'	Ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν		στρ. β'
	ἔσθ' ὅποι τις αἴας	115	
	στείλας ἢ κτλ.		
ΗΜΙΧ. β'	Μόνος δ' ἄν, εἰ φῶς τόδ' ἦν		ἀντ. β'
	ὄμμασιν δεδορκὼς	125	
	Φοίβου παῖς, κτλ.		
ΚΟΡΥΦ.	πάντα γὰρ ἤδη		ἐπῳδ.
	τετέλεσται, ...	135	
	βασιλεῦσι		
	πάντων δὲ θεῶν		
	ἐπὶ βωμοῖσι		
	αἱμόρραντοι θυσίαι πλήρεις,		
	οὐδ' ἔστι κακῶν ἄκος οὐδέν.	140	

Vielleicht sind die im zweiten Strophenpaar von uns gewählten Vorzeichen mit einander zu vertauschen, sodass *ΗΜΙΧ. β'* beginnt, *ΗΜΙΧ. α'* schliesst. Dann würde das vorher zwischen den beiden Halbchorführern obwaltende Verhältniss auch hier noch zwischen ihren beiden Zügen fortbestehen, dass nämlich der zweite Halbchor völlig hoffnungslos ist, während im ersten auch hier wieder der Gedanke an eine, wenn auch nicht zu erwartende Rettung auftaucht.

Wenn Myriantheus S. 11 f. den wirklichen Einmarsch des Chores während aller anapästischen Partien der Parodos bis zu ihrem letzten Verse andauern und während der daktylotrochäischen Strophen immer aussetzen lässt, so ist er entschieden im Irrthum. Ihn widerlegt die oben erwiesene Art des Vortrages von V. 86 an. Mit den Einleitungsanapästen des Koryphäos, d. h. mit V. 85, ist der Einmarsch zu Ende: dann folgt Dialog vor der Pforte zum königlichen Palaste. Man braucht sich diesen nur lebendig zu vergegenwärtigen, um Myriantheus Auffassung in ihrer Unwahrscheinlichkeit zu erkennen. Ausserdem ist hier noch ein besonderer Beweis dafür zu führen möglich, dass der Chor nach V. 85 seinen Platz in der Mitte der Orchestra eingenommen haben muss. Schon V. 90 spricht er von den πύλαι, den valvae regiae, ebenso alsbald V. 100 und 103, und zwar in solcher Weise, dass kein Zweifel darüber aufkommen kann, dass er sie erreicht hat und vor ihnen steht (s. bes. πυλῶν πάροιθε δ' οὐχ

δρῶ 100), während in den Worten vor V. 85 nur der Palast im allgemeinen (μέλαθρα 77. δόμος Ἀδμήτου 78) von ihm erwähnt wird. Hieraus folgt, dass der Chor kurz vor Beginn des eigentlichen Wechselgesanges vor der Hauptthür in der Mitte der Skenenfront angelangt ist.

17. Supplices.

42—47 = 48—53. 54—62 = 63—71.
72—79 = 80—87.

(Wechselgesang der 3 στοῖχοι.)

Wie aus den Worten Aithras V. 8 ff. hervorgeht, war der Chor der argivischen Mütter und ihrer Dienerinnen gleich bei Beginn des Trauerspiels sichtbar, und zwar ausnahmsweise auf der Bühne, wo er vor dem Tempel der Demeter und Kore mit grünen wollumwundenen Oelzweigen in den Händen zu Aithras Füssen lag. Vgl. Schönborn a. O. S. 186 ff. und Myriantheus S. 67, anders Kock a. O. S. 26 ff. Die Parodos wurde also ohne Marschbewegung gesungen. In den ionischen Strophen derselben — 71 flehen die Mütter Aithra um Unterstützung an und um ein Grab für ihre unbestattet daliegenden Söhne, indem sie im ersten Strophenpaar mehr auf ihre eigene unglückliche, hülflose Lage, dagegen im zweiten Paar mehr auf Aithras glückliche und Hülfe zu spenden vermögende Lage hinweisen. In der Strophe des dritten iambischen Paares fordern die Dienerinnen (vgl. V. 73 ἀχοῦσιν προπόλων χέρες) sich zur Todtenklage auf und führen sie in der Antistrophe weiter aus.

Nachdem wir im vorigen Capitel die Zusammensetzung des Chores der Schutzflehenden aus einem Stoichos Mütter und zwei Stoichoi Dienerinnen erkannt haben, kann uns die Bestimmung des Vortrages hier nicht schwer fallen. Die zwei ersten Strophenpaare charakterisiren sich selber auf das unzweideutigste als Eigenthum der Mütter durch die fortwährende Erwähnung der Söhne (τέκνα 45. παῖδας ἐμούς 52. οὓς ἔτεκον 59. τὸν ἐμὸν παῖδα 70. παιδὸς ἐμοῦ 71) und durch die viermal wiederholte, am Schlusse jeder Strophe eintretende Bitte um ehrenvolle Bestattung der gefallenen. Dass diese

Bitte, der Hauptgedanke des Gesanges, mehr als einmal erscheint, ist sehr erklärlich und berechtigt noch zu keinem Schluss auf verschiedene Sänger. Ebenso wenig sind die häufigen Anreden Aithras von der Art, um uns zur Annahme chorischen Einzelgesanges zu nöthigen; sie sind wieder als einfache Apostrophen anzusehen, da Aithra nicht erwidert und gar nicht einmal diejenige Person ist, welche nach dem Chore zunächst das Wort hat Wenn Hermann trotzdem 4 einzeln singende Mütter, in jeder Strophe eine, ansetzte, so muss ich ihm mit Entschiedenheit widersprechen. Einmal ist es höchst befremdlich, dass bei seiner Annahme von 7 oder bei unserer von 5 Müttern 3 resp. eine unter ihnen schweigen. Sodann sind die Strophen fest gefugt. Untrennbar ist z. B. *ἀντ. α'* von *στρ. α'*, da das Participium im Anfange jener *ἐσιδοῦσα* sich auf den Imperativ in dieser *ἄνα μοι τέκνα λῦσαι* zurückbezieht, und zu übersetzen ist: „Erlöse meine Söhne, . . . da Du siehst, indem Du beachtest . . . .“ Auch scheint das *ἱκετεύω* am Schlusse des ganzen V. 69 mit absichtlicher Beziehung auf das Anfangswort *ἱκετεύω* gesetzt zu sein. Nach allem werden wir gut daran thun bei dem vollstimmigen Stoichos der Protostaten, der die Mütter darstellte, in sämmtlichen ionischen Strophen stehen zu bleiben.

Mit dem letzten Strophenpaar in iambischem Rhythmus greifen andere Personen, und zwar die begleitenden Dienerinnen, in den Klagegesang ein. Das bezeugt der Eingang der Strophe:

> *Ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόων*
> *διάδοχος· ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.*

Im Verlauf derselben machen die Anreden und Aufforderungen des Chors an sich selbst (74. 75. 78) eine Theilung der vortragenden wahrscheinlich. Und welche andere kann hier stattgefunden haben, als dass in der Strophe der eine Stoichos zur Todtenklage aufruft, der andere in der Antistrophe diese aufnimmt? Dieses Verhältniss gab schon Hermann Praef. p. XVIII richtig an: In stropha sese exhortantur ad lugendum (sc. ancillae); in antistropha autem aliae earum, ut videtur, id ipsum faciunt, ut se quoque graviter afflictas esse ostendant. Die Worte der Antistrophe V. 84 ff.

τὸ γὰρ θανόντων τέκνων
ἐπίπονόν τι κατὰ γυναῖκας
εἰς γόους πέφυκε πάθος

dürfen auch im Munde der Dienerinnen nicht auffallen: sie sind allgemein und sentenziös gehalten; ausserdem steht *γυναῖκας*, nicht *ματέρας*. Auch die ungleiche Vertheilung der Parodos unter die drei Glieder des Chors wird in diesem Fall keinem einsichtigen auffällig sein. Die drei Stoichoi stehen sich hier keineswegs an Bedeutung und Würde gleich; der in diesen Beziehungen überwiegende Stoichos musste auch den überwiegenden Antheil an dem Gesange erhalten; den beiden gleichberechtigten Stoichoi fiel ein gleicher Antheil zu.

Mit der Darstellung dieser Partie durch den Chor hat sich auch Lachmann De chor. syst. S. 130 ff. beschäftigt. Ich will seine *διάθεσις* der Chorpersonen, die er für satis certa ausgiebt, wenigstens für die erste Strophe der Mütter und die der Dienerinnen hierher setzen.

ΜΗΤΕΡΕΣ

Στροφὴ α'.

α'. Ἱκετεύω σε, γεραιά, (α'.) β'. γεραρῶν ἐκ στομάτων,
γ'. πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν,
γ'. Ἀνά μοι τέκνα λῦσαι
α'. Φθιμένων νεκύων, δ'. οἳ καταλείπουσι μέλη
δ'. Θανάτῳ λυσιμελεῖ, β'. θηρσὶν ὀρείοισι βοράν,

ΘΕΡΑΠΑΙΝΑΙ

Στροφή.

ζ'. Ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις
ζ'. Διάδοχος. η'. ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.
ΚΟ. Ἴτ' ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς, η'. θ'. ἴτ' ὦ ξυναλγηδόνες
θ'. ι'. Χορὸν τὸν Ἅιδα σέβειν.
ια'. ιβ'. Διὰ παρῇδος ὄνυχα λευκόν
ιβ'. ι'. Αἱματοῦτε χρῶτά τε φόνιον.
ια'. Τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρῶσι κόσμος.

Dass ich mich auf eine ernstliche Widerlegung dieser und ähnlicher Lachmannscher Diathesen weder hier noch anderwärts einlasse, wird mir kaum von Jemand zum Vorwurfe gemacht werden.

18. Ion.

185—195=196—206.
207—221=222—245.

(Wechselgesang der Halbchorführer und Kommos des Chorführers mit Ion.)

Der Chor macht sich im ersten Strophenpaar und in der Strophe des zweiten Paares auf die bildlichen Darstellungen aufmerksam, welche den Fries des Delphischen Tempels schmücken, auf Herakles im Kampfe mit der Lernäischen Hydra und Iolaos mit dem Feuerbrande an seiner Seite, auf Bellerophon, den Erleger der Chimaira, endlich auf die Gigantenschlacht: Enkelados, von Pallas bekämpft, Zeus den Mimas mit dem Blitze niederwerfend, Bromios einen dritten Giganten mit dem Thyrsos erlegend. In der zweiten Antistrophe, welche von Anapästen Ions auf der Bühne mehrmals durchbrochen wird, redet der Chor Ion an, erkundigt sich nach den Bedingungen, unter denen der Eintritt in den Tempel gestattet sei, nach der Lage des Erdnabels, theilt Ion auf dessen Frage den Namen seiner Vaterstadt mit und weist ihn schliesslich auf die Ankunft seiner Gebieterin hin. Die logaödische Parodos wurde erst nach Vollendung des Einzuges gesungen. Der Einzug selber vollzog sich, wie Myriantheus S. 13 f. gegen Kock zeigt, bei den Klängen der spondeisch-anapästischen Monodie Ions unmittelbar vor dem Einzugsliede.

Wie in der Alcestis, so finden wir betreffs des Vortrages auch hier dieselben zwei gegensätzlichen Annahmen aller einzelnen Choreuten und der sich ablösenden Halbchöre, d. h. deren Führer, in den drei ersten Strophen und des Chorführers in der letzten Strophe vor und von gewichtigen Autoritäten vertreten. Das erste Vertheilungsprincip hat noch in jüngster Zeit an O. Hense einen beredten Anwalt erhalten De Ionis part. chor. S. 12 ff. Die zweite Art der Anordnung bildete sich im Gegensatze zu der überlieferten Personenbezeichnung, welche die ärgste Verderbniss aufweist (s. Kirchhoffs Adn. crit. zu V. 192), allmählich in den Ausgaben heraus und liegt uns jetzt in zwei verschiedenen Fassungen bei Kirchhoff und Nauck vor. Zuerst Musgrave, sodann L. Dindorf

machten sich um die Berichtigung der chorischen Personenfolge, besonders der Halbchorzeichen verdient, bis Kirchhoff, wie wir wenigstens sicher glauben, dieselbe zum völligen Abschluss brachte [1]) Vergleicht man nämlich die Naucksche Vertheilung mit der Kirchhoffschen in der grossen Ausgabe a. 1855, so muss man unbedenklich der letzteren den Vorzug geben. Im ersten Strophenpaar kann es unmöglich befriedigen, wenn Nauck nur in der Antistrophe V. 203 Wechsel der Hemichorien ansetzt, in der entsprechenden Versstelle der Strophe 192 hingegen ihn zu bezeichnen unterlässt, während bereits Fix einsah, dass der Gedanke wie die Symmetrie hier wie dort einen Absatz und Personenwechsel erfordere, und Kirchhoff ihm mit Recht folgte. Von weit grösserer Wichtigkeit aber ist die scharfsinnige Entdeckung Kirchhoffs, in welcher Weise das andere Strophenpaar zu constituiren und wie in der Strophe desselben die Vertheilung vorzunehmen sei. Obgleich er in seiner enthaltsamen Schweigsamkeit sich hierüber nicht weiter auslässt, so war der Grundsatz, von dem er sich leiten liess, offenbar folgender. Die anapästischen Verse, mit denen Ion die Antistrophe des Chors unterbricht, gaben ihm die Stellen an die Hand, an denen in der Strophe die Ansätze der sich ablösenden Halbchorführer zu machen waren. Diese Erkenntniss ist so unzweifelhaft richtig, dieses Princip empfiehlt sich, einmal mit klaren Worten ausgesprochen, so durch sich selbst, dass es uns Wunder nimmt, wie Hense dasselbe unbemerkt lassen konnte und an dessen Stelle zur Erklärung der hier herrschenden Verhältnisse in der Personenresponsion frischweg ein neues Gesetz für Euripides aufstellen wollte a. O. S. 16, das doch erst aus mehreren Beispielen hätte abgeleitet werden dürfen, während solche für eben jenes von ihm vermuthete Gesetz sich bei unserem Dichter nirgends ausfindig machen lassen. Aus der Kirchhoffschen Entdeckung folgt nun einmal mit Sicherheit, dass, anders als es bei Nauck geschehen ist, mit V. 219 eine andere sinegnde

1) In der Weidm. Ausg. ist Kirchhoff freilich in den wesentlichsten Punkten von seiner ursprünglichen Ansicht, wie ich glaube mit Unrecht, abgewichen.

Chorperson als vorher anzunehmen war. Nächstdem hatte Kirchhoff, wie wir später bei der Erläuterung der Worte V. 207 ff. erkennen werden, ein gutes Recht dazu in der Adn. crit. zu der respondirenden Stelle der Antistrophe zu schreiben: post v. 222 excidere Ionis anapaesti, und demgemäss auch bei V. 208 Personenwechsel zu statuiren. Vor der Hand wollen wir nur, um die Berechtigung zu der angenommenen Lücke zu erweisen, andeuten, was etwa in ihr einst gestanden haben mag. Der Text bei Kirchhoff lautet von 222 ab also:

ΧΟ. Σέ τοι τὸν παρὰ ναὸν αὐδῶ.
ΙΩΝ. . . . .
ΧΟ. Θέμις γυάλων ὑπερ-
βῆναι λευκῷ ποδὶ γ . . .;
ΙΩΝ. οὐ θέμις, ὦ ξέναι.

Gar ähnlich verhandelt in Aristophanes Vög. der Chorführer mit Epops V. 406 ff., und zwar folgendermassen:

ΧΟ. ἰὼ ἔποψ, σέ τοι καλῶ.
ΕΠ. καλεῖς δὲ τοῦ κλύειν θέλων;
ΧΟ. τίνες ποθ' οἵδε καὶ πόθεν;
ΕΠ. ξένω σοφῆς ἀφ' Ἑλλάδος.

Kirchhoffs Einführung eines neuen Sängers bei V. 192 = 203 sowie ferner bei V. 208 und 219 musste hiernach, wie man auch die Partie behandeln mochte, zur Anwendung kommen, natürlich auch bei der Annahme chorischen Einzelgesanges, zu deren Beurtheilung wir uns jetzt wenden.

Der erste Versuch in dieser Richtung rührt wieder von Boeckh her, welcher De Graec. trag. princip. S. 80 ff. die ersten drei Strophen mit Ausnahme von V. 185 — 191 unter die einzelnen Mitglieder des Chores vertheilte; er beruht indessen auf zwei irrthümlichen Voraussetzungen. Nicht nur irrte Boeckh, indem er ohne Veranlassung im Ion an einen Chor zu 12 Personen dachte, sondern auch dadurch, dass er seiner Anordnung Musgraves noch unzureichende und für das erste Strophenpaar von einer Responsion absehende Gliederung in der Hauptsache zu Grunde legte. Diese Uebelstände liess Hermann nicht ungerügt zu V. 187 und unternahm seinerseits die ganze Chorpartie unter die normalen 15 Choreuten in folgender Weise zu vergeben.

Στρ. α′ 185—191: Χορ. ἡ α′, 192—195: ἡ β′.
Ἀντ. α′ 196—202: ἡ α′, 203—206: ἡ γ′.
Στρ. β′ 207—209: ἡ α′, 210: ἡ δ′, 211—212: ἡ ε′, 213: ἡ ϛ′, 214—216: ἡ ζ′, 217—218: ἡ η′, 219—221: ἡ ϑ′.
Ἀντ. β′ 222—224: ἡ α′, 226: ἡ ι′, 228—229: ἡ ια′, 231: ἡ ιβ′, 236—238: ἡ ιγ′, 240—241: ἡ ιδ′, 243—245: ἡ ιε′.

Hier soll ἡ α′ überall den Chorführer bezeichnen und die Aufstellung des Chors κατὰ ζυγά sein: während das erste Strophenpaar ein Chorglied umfasst, enthält das zweite in jedem Abschnitt deren zwei und ausserdem den überzähligen Koryphäos.

Mit der Hermannschen Diathese zeigt die Henses die grösste Verwandtschaft. Sie ist diese.

Στρ. α′ 185—195: ἡ α′.
Ἀντ. α′ 196—206: ἡ β′.
Στρ. β′ 207—209: ἡ γ′, 210: ἡ δ′, 211—212: ἡ ε′, 213: ἡ ϛ′, 214—216: ἡ ζ′, 217—221: ἡ η′.
Ἀντ. β′ 222—224: ἡ ϑ′, 226: ἡ ι′, 228—229: ἡ ια′, 231: ἡ ιβ′, 236—238: ἡ ιγ′, 240—241: ἡ ιδ′, 243—245: ἡ ιε′.

Wie unsere Uebersicht ergiebt, stimmt Hense mit Hermann in den Versen 210—218 und 226—245 völlig überein, sogar bis auf die Choreutennummern; und auch sonst haben sie manches gemeinsam. Danach dürfen wir die Hensesche Gruppirung wohl eine neue Auflage der von Hermann vorgeschlagenen nennen: sie eine verbesserte zu nennen werden wir Anstand nehmen müssen. Denn nicht allein wird Hermann dem oben dargelegten Kirchhoffschen Princip im zweiten Strophenpaar wenigstens bei V. 219 gerecht, sodass wir die Entdeckung desselben vielleicht schon auf ihn, ja bereits auf Musgrave zurückführen können: auch Hermanns übrige Abweichungen von Hense werden bei näherer Betrachtung unseren Beifall erhalten. Und zuvörderst empfand Hermann im Gegensatze zu Hense die Nothwendigkeit mit V. 192 und dem respondirenden 203 eine neue Person in die Unterredung eingreifen zu lassen. Alsdann gestaltete Hermann durch seine Schreibung von 226 nach den Handschriften οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν

ἂν πυθοίμαν αὐδάν;[1]) diesen Chorabsatz zu einem selbständigen und durfte also mit dem nächstfolgenden ἆρ' ὄντως κτλ. einen anderen Sänger annehmen; wogegen Hense, welcher der jetzt gangbaren und allerdings ohne Zweifel richtigen Lesart der Verse 226 — 229 gefolgt ist, die gleichfalls auf Hermanns zu V. 228 hingeworfener Conjectur basirt, folgendes einheitliche Chorkomma gewann: οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθοίμαν, ἆρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος; das nur auf einen Moment durch Ions dazwischen geworfenes Wort: αὔδα τί θέλεις; unterbrochen wird und, wie jeder einsieht, nicht unter zwei verschiedene Choreuten (ἡ ι' und ἡ ια') getheilt werden kann. So ist mir wenigstens und wohl jedem vorurtheilsfreien Beurtheiler aus der Seele gesprochen, was Wecklein in der Anzeige von Henses Schrift Jen. Litteraturz. 1876. S. 669 schreibt: „Wir können uns auch mit dieser neuen Eintheilung nicht ganz befreunden; wir erwarten bei 192 und 203 das Eintreten einer neuen Person; besonders aber halten wir es für unerträglich, wenn der eine Satz V. 226 οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθοίμαν — ἆρ ὄντως.. κατέχει δόμος; zwei Chorpersonen zugewiesen wird. Es wäre gewiss nicht geschehen, wenn nicht die Zahl 15 herauskommen müsste.“ Die allerschwersten Bedenken aber erheben sich erst gegen Hense, wenn wir seine Diathese mit der auch von ihm angenommenen Chorstellung κατὰ ζυγά in Verbindung bringen. War von Hermann diese Stellung durch seine Vertheilung der Texteswort wenigstens einigermassen gewahrt, so finden wir bei Hense das folgende geradezu unmögliche Verhältniss. Das erste Strophenpaar bietet nach ihm 2 einzelne Choreuten, die zweite Strophe 2 ζυγά, die zweite Antistrophe wieder 2 ζυγά und den dritten vereinzelten Choreuten des ersten Gliedes. Eine solche Anordnung ist alles Gleichmasses baar und läuft allem und jedem zuwider, was bis jetzt über die symmetrische und von den scenischen Dichtern der Griechen streng eingehaltene Vertheilung der Glieder des Chors auf die strophischen Glieder entdeckt wurde. S. unsere Erläuterung der Chorpart. bei

1) Vgl. dagegen auch Schömann Scholia in Ion. Eurip. parod. Gryph. 1861. S. 14.

Aristoph. S. 29 f. Danach ist ein arithmetisches Verhältniss zwischen der Aufstellung der Choreuten und der Disposition des Textes der Chorika die condicio sine qua non jeder vorzunehmenden Diathesis.

Jedoch auch Hermanns Behandlung der Parodos kann ebenso wenig wie die Hensesche oder irgend eine andere etwa noch denkbare, welche mit allen einzelnen Choreuten operirt, der durch die ganze Anlage des Gespräches sich kundgebenden Absicht des Dichters entsprochen haben. Das empfand auch Wecklein a. O., das empfand bereits O. Müller und sprach es gleich nach dem Erscheinen von Hermanns Ion aus mit den zu schnell in Vergessenheit gerathenen Worten Götting. Gel. Anz. 1828. S. 1076 f.: „Der Chor betrachtet im Anfange des Stückes Bildwerke am Tempel zu Delphi; eine Person macht die andere auf die einzelnen Darstellungen aufmerksam, diese richtet ihre Augen darauf und knüpft eine Bemerkung, zum Theil eine patriotische daran; auf die Weise: Schau hier den Herakles mit der Hyder: Ich sehe ihn mit dem Iolaos, wie ich ihn in den Peplos zu sticken pflege. Siehst Du die Göttin, die den Enkelados erlegt? Ich sehe die Pallas, meine Göttin. Und siehst Du auch den Blitz in Zeus Händen? Ich sehe ihn, er versengt den feindlichen Mimas. Hermann nun lässt diese Fragen und Antworten sowie die an den Ion gerichteten Fragen bei allen Personen des Chors herumgehen, worin aber für das Gefühl des Ref. etwas lächerliches liegt, da gar nicht abzusehen, warum jede Person nur ein Bildwerk in Augenschein nehmen soll. Noch sonderbarer nimmt es sich aus, wenn die eng aneinander hängenden Reden an Ion: Darf ich Dich etwas fragen? und dann: Ist wirklich der Nabel der Erde in Phöbos Hause? zwei verschiedenen Personen gegeben werden. Gewiss muss bei der Vertheilung von Reden an verschiedene Chorpersonen recht sehr auf den Inhalt derselben Rücksicht genommen werden; Ref. fürchtet aber, dass es nicht immer genug geschehen ist.“ Wenn Hermann in Zimmermanns Schulz. 1833. S. 277 hierauf erwiderte, Müller habe das sonderbare erst geflissentlich durch seine Uebertragung der nicht so lautenden Texteswort hineingebracht, so ist zwar richtig, dass Müller Hermanns Lesart *οὐδ'*

ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθοίμαν αὐδάν; ungenau übersetzte, allein in der Sache ändert sich durch jene freie Wiedergabe nichts. Denn der Charakter des folgerecht und ohne Sprünge verlaufenden Dialoges lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass in der zweiten Antistrophe nur eine und überall dieselbe Person des Chors mit Ion unterhandelte. In den vorausgehenden Strophen aber hatte Müller treffend auf die gleiche Art und Weise des Dialoges zwischen zwei Vertretern des Chores hingewiesen. Man achte nur einmal unbefangen auf die betreffenden Worte des einen aufmerksam machenden und des anderen aufmerksam gemachten Sprechers: *Α. ἰδοὺ τάνδ' ἄθρησον. Β. ὁρῶ. Α. καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον. Β. παντᾷ τοι βλέφαρον διώκω. Α. σκέψαι κλόνον. Β. ὧδε δερκόμεθα. Α. λεύσσεις οὖν..; Β. λεύσσω. Α. τί γάρ; κτλ. Β. ὁρῶ.* Wie zwei Räder mit ihren Zähnen greifen hier Frage und Antwort scharf in einander und schliessen einen dritten Interlocutor oder gar noch mehrere, die sich ganz unberechtigt aufdrängen würden, geradezu aus. Wenn mehr als zwei Personen sprächen, so würden die Fragen sich häufen und nicht gleich Antwort erfolgen.

Nach diesem allem ist es für mich keine Frage, dass die ganze Partie in folgender Weise vorgetragen worden ist.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ.	*Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθά-*	185	*στρ. α'*
	ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-		
	λαὶ θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυι-		
	άτιδες θεραπεῖαι·		
	ἀλλὰ γε καὶ παρὰ Λοξίᾳ		
	τῶν Λατοῦς διδύμων τε προσ-	190	
	ώπων καλλίφαρον φῶς.		
ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ.	*ἰδοὺ τάνδ' ἄθρησον·*		
	Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει		
	χρυσέαις ἅρπαις ὁ Διὸς παῖς·		
	φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις.	195	
ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ.	*Ὁρῶ. καὶ πέλας ἄλλος αὐ-*		*ἀντ. α'*
	τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-		
	ρει τις· ἆρ' ὃς ἐμαῖσι μυ-		
	θεύεται παρὰ πήναις		
	ἀσπιστὰς Ἰόλαος, ὃς	200	

κοινοὺς αἰρόμενος πόνους
Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ;

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει 205
τρισώματον ἀλκάν.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. Παντᾷ τοι βλέφαρον διώκω. στρ. β'

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. σκέψαι κλόνον ἐν τείχε-
σι λαίνοισι Γιγάντων.

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. ὧδε δερκόμεθ', ὦ φίλαι,.. 210

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ
γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτυν;

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. λεύσσω Παλλάδ' ἐμὰν θεόν.

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. τί γάρ; κεραυνὸν
ἀμφίπυρον ὄβριμον ἐν Διὸς 215
ἑκηβόλοισι χερσίν;

ΗΜΙΧ. α' ὁ ΗΓ. ὁρῶ, τὸν δάιον
Μίμαντα πυρὶ καταιθαλοῖ.

ΗΜΙΧ. β' ὁ ΗΓ. καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέ-
μοισ[ι]
κισσίνοισ[ι] βάκτροις 220
ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακ-
χεύς.

ΚΟΡΥΦ. Σέ τοι τὸν παρὰ ναὸν αὐδῶ. ἀντ. β'

ΙΩΝ. . . . .

ΚΟΡΥΦ. θέμις γυάλων ὑπερ-
βῆναι λευκῷ ποδὶ γ. . .;

ΙΩΝ. οὐ θέμις, ὦ ξέναι. 225

ΚΟΡΥΦ. οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθοί-
μαν,

ΙΩΝ. αὔδα τίνα δὲ θέλεις.

ΚΟΡΥΦ. ἆρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν
γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;

ΙΩΝ. στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ
δὲ Γοργόνες. 230

ΚΟΡΥΦ. οὕτω καὶ φάτις αὐδᾷ.

ΙΩΝ. εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων
καί τι πυθέσθαι χρῄζετε Φοίβου,
πάριτ' εἰς θυμέλας, ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις
μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' εἰς μυχόν. 235

ΚΟΡΥΦ. ἔχω μαθοῦσα·
θεοῦ δὲ νόμον οὐ παραβαίνομεν·
ἃ δ' ἐκτός, ὄμμα τέρψει.

ΙΩΝ. πάντα θεᾶσθ', ὅ τι καὶ θέμις, ὄμμασι.

ΚΟΡΥΦ. μεθεῖσαν δεσπόται 240
θεοῦ με γύαλα τάδ' εἰσιδεῖν.

ΙΩΝ. δμωαὶ δὲ τίνων κλῄζεσθε δόμων;

ΚΟΡΥΦ. Παλλάδος ἔνοικα τρόφιμα μέλαθρα
τῶν ἐμῶν τυράννων·
παρούσας δ' ἀμφὶ τᾶσδ' ἐρωτᾷς. 245

Wie Hense S. 13 eine derartige Darstellungsweise als zu künstlich erscheinen konnte, begreife ich nicht. Wohl aber darf Hense selber der Vorwurf der Künstelei nicht erspart werden, welche sich offenbar in seiner Beurtheilung S. 16 f. des Umstandes zeigt, dass hier wie sonst ganz gewöhnlich der singulare und plurale Numerus mit Bezug auf den Chor in seinen eigenen und Ions Reden mehrfach wechselt. Dieser Wechsel beruht hier wie meistens auf reinem Zufall.

19. Rhesus.

1—6. 7—10. 11—14. 15—22. 34—40.
23—33 = 41—51.

(Wechselgespräch der Parastaten — Halbchorführer — und des Chorführers sowie Kommos derselben mit Hektor.)

Es unterliegt keinem Zweifel, dass man mit Myriantheus S. 14 zu dem wirklichen Einzuge nur die Verse 1—10 oder auch nur einen Theil derselben, etwa das erste anapästische System — V. 6, vorgetragen zu denken hat. Der Chor, die troische Wache, tritt rasch und hastig auf, um dem obersten Kriegsherrn eine Meldung zu machen. Aber ebenso wenig ist zweifelhaft, dass die Parodos als Lied mit V. 10 nicht geschlossen ist, sondern den folgenden Kommos mitumfasst und

bis V. 51 reicht. Nachdem der Chor Hektor aus seinem Zelt herausgerufen und sich ihm zu erkennen gegeben hat, fordert er ihn in der sehr erregten Strophe auf sich zu waffnen und die Truppen zu alarmiren und giebt auf Hektors Befragen als Grund hierfür in der Antistrophe die nächtlichen Feuer und die ungewöhnliche Bewegung im Griechenlager an. Zwischen Strophe und Antistrophe liegt ein anapästisches System Hektors, der Strophe vorangehen vier solche Systeme, von denen die beiden ersten — 10 das chorische Wechselgespräch ausmachen, die beiden andern einen Kommos mit der Bühnenperson bilden, der in dem Strophenpaare sich fortsetzt.

Gegen die von der gewöhnlichen abweichende Interpunction Kirchhoffs in den ersten Versen wendet Nauck Eurip. Stud. II. S. 167 ein: „Kirchhoff setzt nach *Ἑκτορέους* einen Punkt und nimmt die folgenden Worte *τίς — τευχοφόρων* als Frage. Wenn aber mit *βᾶθι* eine bestimmte Person zum Lager des Hektor abgesendet wird, so begreift man durchaus nicht, was die Frage *τίς ἄγρυπνος* hier noch bezweckt. Es scheint also nothwendig das übliche *βᾶθί τις ἐπασπιστῶν* beizubehalten.“ Hierzu ist zunächst zu bemerken, dass die Anordnung bei Kirchhoff zum grössten Theil schon von Reiske herstammt. Auch Reiske interpungirte nach *Ἑκτορέους* wie Kirchhoff und fasste wie dieser das folgende als Frage; nur unterschied er in ihr zwei Glieder, von denen er das erste bis *βασιλέως* gehen, das zweite unter geringer Veränderung der überlieferten Lesart mit *τίς τευχοφόρων* beginnen liess. Sodann muss gesagt werden, dass der Grund, welchen Nauck gegen Kirchhoff vorbringt, offenbar auf einem mangelhaften Verständniss der Kirchhoffschen Auffassung beruht. Denn sicherlich dachte Kirchhoff die Aufforderung *βᾶθι πρὸς εὐνὰς τὰς Ἑκτορέους* nicht an einen der alsbald angeredeten *ἐπασπισταί* und *τευχοφόροι* Hektors gerichtet, wie Nauck ihm unterlegt, sondern an den Chor selber gerichtet und etwa von dessen Führer ausgeführt. So auch der Scholiast zu V. 1, der demnach wie Kirchhoff abtheilte: *βᾶθι ἀντὶ τοῦ βῶμεν. οἱ φύλακες ἐν χοροῦ σχήματι παρακελεύονται ἑαυτοῖς.* Obgleich ich also Naucks Einwand nicht gelten lassen kann, so bin ich gleichwohl der Meinung, dass er mit Recht gegen Kirchhoffs

Satzschluss mit Ἑκτορέους polemisirt, da sich bei jener Interpunction eine ganz unnöthig abgerissene Redeweise herausstellen würde. In hohem Grade auffallend ist es nun aber, wenn Nauck folgendermassen fortfährt: „Im folgenden scheint mir V. 4 höchst anstössig, sofern er eine unklare und verworrene Redeweise hervorruft. Der Relativsatz οἳ — προκάθηνται enthält eine nähere Bestimmung zu ὑπασπιστῶν ἢ τευχοφόρων und es ist schlechterdings unbegreiflich, weshalb diese aufs engste zusammenhängenden Worte durch den dazwischen tretenden, an sich schon nicht recht passenden Wunsch δέξαιτο νέων κληδόνα μύθων aus einander gerissen werden. Soviel ich sehe, bietet sich nur ein Heilmittel dar; V. 4 muss mit leichter Aenderung (δέξαι τε νέων κληδόνα μύθων) nach V. 9 gestellt werden." Dass der Relativsatz οἳ τετράμοιρον νυκτὸς φυλακὴν πάσης στρατιᾶς προκάθηνται unmöglich eine genauere Charakterisirung der auf der Bühne gedachten ὑπασπισταὶ ἢ τευχοφόροι Hektors geben, sondern sich nur auf den Chor selbst beziehen kann, geht theils aus den angeführten Worten selber hervor, besonders wenn man sie noch mit denen des Chors V. 15 φύλακες στρατιᾶς und Hektors V. 17 f. zusammenhält, theils ergiebt sich dasselbe ganz unbestreitbar aus der Aufzählung der sich ablösenden Lagerwachen im dritten Stasimon 516 ff., der zufolge dem Chor der Troer eben die vierte Nachtwache zugefallen ist. Dies erkannte bereits der gelehrte Scholiast zu V. 5, von dem Nauck die richtige Auslegung der Stelle hätte entnehmen können: τετράμοιρον· τὴν τετάρτην μοῖραν τῶν φυλακῶν οἱ Τρῶες εἶχον· ὁ δὲ πᾶς λόγος τοιοῦτός ἐστι· δέξασθε [1]) παρ' ἡμῶν, φησί, τὴν νέαν καὶ πρόσφατον κληδόνα, οἵτινες φυλάσσοντες τὴν τετάρτην φυλακὴν προκαθήμεθα. Demnach ist vor οἵ V. 5 das Demonstrativum zu ergänzen und der Satz δέξαιτο κτλ. selbständig zu fassen, nicht freilich als reiner Wunschsatz, sondern als gemilderter Imperativ, wie K. W. Krüger einen solchen Optativ bezeichnet.

1) Vater S. 69 seiner Ausgabe macht dazu die Bemerkung: „δέξασθε, quod in paraphrasi posuit scholiasta, nescio ex qua lectione ortum sit." Lehrs erkannte sogleich, als ich ihm das Scholion vorlas, dass δεξάσθω zu lesen ist.

Nach obiger Untersuchung ergeben sich uns in den ersten zwei Systemen drei selbständige Dicta des Chors: „Gehe zu Hektor, wer munter ist von seinen Leibwächtern oder Waffenträgern!“ [1]) „Mag er neue Kunde vernehmen von uns, der vierten Heereswache!“ „Auf, Hektor, erwache und komm heraus: es ist an der Zeit zu hören!“ Nach zwei Anreden an Hektors Leibwache erfolgt eine solche an Hektor selbst. Durch diese Anlage werden uns drei verschiedene Sprecher nahe gelegt. Und welche anderen können es sein als die beiden Parastaten des Chorführers und der Chorführer selber? Der letztere ist unstreitig der dritte Sprecher: dieser ist der hervorragendste, er thut den entscheidenden Schritt und wendet sich direct an den Oberanführer. Er beansprucht ausserdem ein System für sich allein, während seine Nebenmänner sich in eines theilen. Der Chorführer setzt dann auch zunächst das Gespräch mit Hektor fort V. 15. 16. 17 (?) in kurzen bestimmten Antworten. Gar aufgeregt und von ganz anderem Schlage als diese präcisen Antworten ist die in der Strophe 23—33 enthaltene; von ihr wieder unterscheidet sich merklich durch Mässigung und verständige Angabe des Thatbestandes die Antwort der Antistrophe 41—51. Wie grundverschieden der Charakter der Strophen ist, sodass sie verschiedene Urheber erheischen, lassen auch Hektors Antworten erkennen. Dem bis zur Unvernunft erregten Redner erwidert

1) In diesem Sinne, meine ich, gebrauchte der Verfasser des Rhesus das Wort *τευχοφόρος*, nicht in dem von *τευχεσφόρος* = gewappnet, armatus (vgl. Rhes. 255, Eurip. Suppl. 657, Aesch. Cho. 617), in welcher Bedeutung auch *τευχοφόρος* hier fälschlich aufgefasst zu werden pflegt, sodass Vaters Einwürfe S. 73 gegen die Tautologie, die er in *τὶς ὑπασπιστῶν ἢ τευχοφόρων* zu finden glaubt und mit *μάκτραν, εἰ δὲ βούλει, κάρδοπον* bespöttelt, ganz hinfällig erscheinen. In unserem Sinne nahm, nach seinen Worten zu schliessen, auch der Scholiast das Wort: *ὁ ὑπασπιστὴς ἴδιον ὄνομα συνεγγὺς παρασπίζων τοῦ βασιλέως. ὁ γὰρ τευχοφόρος κοινὸς παντὸς ὁπλίτου* und noch deutlicher: *ὑπασπιστὴς ἰδίως ὁ παρασπίζων τῷ βασιλεῖ, τευχοφόρος δὲ κοινὸς ἦν παντὸς ὁπλίτου.* Aus dieser eindringlichen Unterscheidung der beiden Worte durch den Scholiasten erhellt übrigens zugleich, dass auch er las, wie zunächst Hermann vermuthete, dann sich als die Lesart der Handschriften herausstellte, nämlich *ὑπασπιστῶν ἢ τευχοφόρων.*

er V. 39 f. πολλὰ γὰρ εἰπὼν οὐδὲν τρανῶς ἀπέδειξας; der in ruhiger Weise Meldung erstattende erhält im Beginn des Epeisodions den Bescheid V. 52 εἰς καιρὸν ἦλθες καίπερ ἀγγέλλων φόβον. Nach allem bemerken wir auch in dem Kommos mit Hektor ebenso wie in der Wechselrede des Chors dieselben drei Stimmen. Dass hier dem Chorführer im Vergleich zu seinen Parastaten eine so unbedeutende Rolle zufällt, darf uns nicht befremden, da derselbe alsbald in dem mit der Parodos aufs engste wie zu einem ganzen verknüpften ersten Epeisodion den Dialog mit Hektor V. 76 ff. fortsetzt. Die einzelnen Absätze nach dem Sinn, welche die Strophe zeigt, etwa mehreren Sängern zu überweisen, verbietet die wohl verbundene Antistrophe. Vielmehr war nach unserer Ueberzeugung die Darstellung der ganzen Parodos, für die wir diesmal Naucks Text zu Grunde legen, folgende.

ΠΑΡΑΣΤ. α' Βᾶθι πρὸς εὐνὰς
τὰς Ἑκτορέους τις ὑπασπιστῶν
ἄγρυπνος βασιλέως ἢ τευχοφόρων.
ΠΑΡΑΣΤ. β' δέξαιτο νέων κληδόνα μύθων,
οἳ τετράμοιρον νυκτὸς φυλακὴν 5
πάσης στρατιᾶς προκάθηνται.
ΚΟΡΥΦ. ὀρθοῦ κεφαλὴν πῆχυν ἐρείσας,
λῦσον βλεφάρων γοργωπὸν ἕδραν,
λεῖπε χαμεύνας φυλλοστρώτους,
Ἕκτορ· καιρὸς γὰρ ἀκοῦσαι. 10
ΕΚ. τίς ὅδ'; ἢ φίλιος φθόγγος; τίς ἀνήρ;
τί τὸ σῆμα; θρόει·
τίνες ἐκ νυκτῶν τὰς ἁμετέρας
κοίτας πλάθουσ'; ἐνέπειν χρή.
ΚΟΡΥΦ. φύλακες στρατιᾶς. *ΕΚ.* τί φέρει θο-
ρύβῳ; 15
ΚΟΡΥΦ. θάρσει. *ΕΚ.* θαρσῶ.
μῶν τις λόχος ἐκ νυκτῶν;
ΚΟΡΥΦ. οὐκέτι.
ΕΚ. τί σὺ γὰρ φυλακὰς προλιπὼν κινεῖς
στρατιάν; τίν' ἔχων νυκτηγορίαν;
οὐκ οἶσθα δορὸς πέλας Ἀργείου 20

νυχίαν ἡμᾶς
κοίταν πανόπλους κατέχοντας;

ΠΑΡΑΣΤ. α' ὁπλίζου χέρα, συμμάχων, — στρ.
Ἕκτορ, βᾶθι πρὸς εὐνάς,
ὄτρυνον ἔγχος αἴρειν, ἀφύπνισον. 25
κτλ.

ΕΚ. τὰ μὲν ἀγγέλλεις δείματ' ἀκούειν,
τὰ δὲ θαρσύνεις, κοὐδὲν καθαρῶς. 35
κτλ.

ΠΑΡΑΣΤ. β' πύρ' αἴθει στρατὸς Ἀργόλας, — ἀντ.
Ἕκτορ, πᾶσαν ἀν' ὄρφναν,
διαπετῆ δὲ ναῶν πυρσοῖς σταθμά.
κτλ.

Werfen wir schliesslich einen vergleichenden Rückblick auf die im einzelnen von uns betrachteten Euripideischen Parodoi, so kann uns die grosse Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Gestaltungen, mögen wir die Art des factischen Choreinzuges, mögen wir die Parodos als Lied ins Auge fassen, nicht entgehen. So bedeutend ist die Verschiedenheit in beiden Beziehungen, und besonders in der letzteren, dass nicht zwei Einzugsgesänge unter so vielen völlig gleiche Anlage aufweisen.

Was zuvörderst den Einmarsch des Chors in die Orchestra anlangt, so finden wir sämmtliche drei im griechischen Drama überhaupt vorkommenden Gattungen desselben bei Euripides vertreten.

1. Der Chor zieht mit dem ersten Chorikon oder vielmehr einem Theile desselben, den vorausgehenden Anapästen oder einem Abschnitt der lyrischen Partien, ein: Alc. (Einleitungsanapäste), Hippol. (1. Strophenpaar), Herc. fur. (strophischer Theil), Iphig. Taur. (προκήρυγμα und προσόδιον), Hel. (1. Strophenpaar), Phoen. (1. Strophenpaar mit Epodos), Iphig. Aul. (Strophe?), Cycl. (strophischer Theil), Rhes. (ein oder zwei anapästische Systeme).

2. Der Chor hat während der den Einzugsliedern voraufgehenden Monodien oder Trimeter der Schauspieler einen

stillen Einmarsch gehalten: Med., Heracl., Hec., Andr., El., Troad., Ion, Or.

3. Der Chor ist bereits bei Beginn des Stückes anwesend, und zwar in der Orchestra: Bacch., auf der Bühne: Suppl.

Während die auf uns gekommenen Tragödien des Sophokles nur die beiden ersten chorischen Einzugsweisen zeigen[1]), ist uns für Euripides auch die dritte Art wenigstens durch zwei Beispiele erhalten. Auch ist es nicht uninteressant zu bemerken, dass bei ihm gleichsam die Uebergangsstufe von dem oben unterschiedenen zweiten Fall zu dem ersten, welche der Dichter beide ziemlich in gleichem Masse zur Anwendung brachte, vorliegt in den Heracl. und dem Or., indem hier wie dort die Bewegung des Chors bei den Trimetern der Bühnenperson nicht zum Abschluss gelangt ist, sondern im ersten Anfange der eigentlichen Parodos noch fortdauert. Ganz eigenartig erscheint endlich der Choreinzug in den Troad., welcher genau genommen aus zwei getrennten Einzügen während zweier Monodien Hekabes besteht.

Noch weit vielgestaltiger erscheinen die Formen der Euripideischen Parodos, wenn wir die Darstellungsweise und den Vortrag derselben berücksichtigen. Hier haben wir nicht allein den Chorführer als den einzigen Darsteller der Einzugspartie in der Hecuba, nicht allein beobachten wir hier eine ganze Reihe vollstimmiger oder mehrstimmiger Chorgesänge, nicht allein sehen wir kommatische Parodoi und solche, welche aus chorischen Wechselvorträgen gebildet werden: wir bemerken auch nach Art und Umfang der Bestandtheile sehr verschiedene Mischungen dieser Elemente. Und zwar findet sich das kommatische Element mit dem volltönenden Chorgesanges verbunden in der Med., den Troad. und der Iphig. Taur., doch so, dass weder die Aufeinanderfolge noch die Ausdehnung der beiden Bestandtheile überall dieselbe ist. Wechselnder Vortrag des Chors tritt vereinigt auf mit kommatischer Anlage im Ion und Rhes., indem hier dieses, dort jenes Element prävalirt. Wie erheblich nun aber sowohl innerhalb der gemischten, als auch der reinen Parodosbildungen im

1) S. Chr. Muff Die chorische Techn. des Soph. S. 30.

einzelnen die Abweichungen sind, wie mannigfach abgestuft und unter sich verschieden die Vortragsart ist nach Gesang und Recitation, vor allem nach den darstellenden Abtheilungen des Chors, dem Gesammtchor, den Halbchören, den Stoichoi, den Halbchorführern, den Parastaten, dem Koryphäos: das sich aus unserer Untersuchung zusammenzustellen und zu vergegenwärtigen, können wir füglich dem gütigen Leser überlassen. Nur in Betreff der oben als erste Klasse aufgeführten mehrstimmigen Parodoi ist es vielleicht gerathen auf das Verfahren des Dichters etwas näher einzugehen, da es einem bestimmten Grundsatz zu unterliegen scheint. Setzte nämlich Euripides die Parodos, welche er für vollen Chorgesang bestimmte, aus nur einem Strophenpaar zusammen, so gab er der Darstellung durch Halbchöre (vgl. Herc. fur. und Cycl.) vor der durch den Gesammtchor (s. Iphig. Aul.) wohl den Vorzug. Schuf er dagegen zwei Strophenpaare, so wies er fast durchgehend das erste Paar dem ganzen Chore, das zweite den Halbchören zu. Diese Anordnung bieten in Uebereinstimmung drei Tragödien (Hippol., Phoen., Bacch.) gegenüber einer (Andr.), in der auch das erste Strophenpaar den beiden Chorhälften zufällt.

Und noch ein Gesetz in der Technik der Euripideischen Parodos, das der Dichter fast ohne Ausnahme eingehalten hat, verdient unsere Aufmerksamkeit. Zog der Chor mit einem Theile des ersten Chorikons ein, so enthält dieser Theil stets entweder mehrstimmigen Gesang des Chors (Hippol., Herc. fur., Iphig. Taur., Hel., Phoen., Iphig. Aul., Cycl.) oder einleitende Anapäste des Chorführers und einzelner Choreuten (Alc., Rhes.); war der Chor schon vorher still eingerückt, so ist die Parodos eine kommatische oder doch vorwiegend kommatische (Med., Heracl., El., Troad., Or.; auch Hec. ist dazu zu zählen) und ein chorischer Wechselgesang mit kommatischem Schluss (Ion). Nur die Parodos in der Andromacha, welche hierher gehört und mehrstimmigen Vortrag (Halbchöre) aufzeigt, macht eine Ausnahme.

Beachten und würdigen wir diese ungemeine Freiheit, die der tragische Dichter, wie wir erkannten, sich bei der Erfindung und Ausgestaltung der Parodos in Rücksicht reci-

tirenden oder singenden Vortrages, in Bezug auf das Verhältniss des wirklichen Einzuges zu dem Einzugsliede, in Betreff endlich des Gedankeninhaltes gestatten durfte, so werden wir nicht umhin können die Definition der Parodos im 12. Capitel der Aristotelischen Poetik als *πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ* allen anderen uns erhaltenen vorzuziehen und als diejenige zu bezeichnen, welche alles zufällige und unwesentliche abstreift und nur das allgemein gültige und allen Parodoi der Sophokleisch-euripideischen Tragödie anhaftende festhält. Weder sang der Chor in jener Epoche die Parodos immer *ἅμα τῇ εἰσόδῳ* (Schol. Eurip. Phoen. 202, Tzetzes V. 40), noch gab er in ihr immer mit ausgesprochener Absichtlichkeit an, *δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν* (Hypoth. zu Aesch. Pers., Tzetzes V. 36). Diese Definitionen, weit entfernt, das innere Wesen und den Kern der Sache zu treffen, wie man wohl gemeint hat, enthalten bloss was mehr oder weniger, oft auch gar nicht zu geschehen pflegte. In der That ist die Parodos bei Sophokles wie bei Euripides nichts anderes als die *πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ*, d. h. der erste zusammenhängende Vortrag des Chors oder überall dasjenige, was der Chor zuerst im Zusammenhange hören liess, sang oder sagte. Jene kurze Definition bewährt sich also nach unseren Ergebnissen nicht nur in dem, was sie sagt, und in dem, was sie nicht sagt, sondern auch selbst in der Stellung der Worte (das betonte *πρώτη* voran) und in ihrer Wahl (das allgemein gehaltene *λέξις*) als die eines Meisters.

Viertes Capitel.

Die Stasima.

Es giebt keinen grösseren Gegensatz in der chorischen Technik des Euripides, als derjenige ist, den wir zwischen der eben erkannten reichen Mannigfaltigkeit der Formen in der Parodos und der ebenso grossen Gleichförmigkeit seiner Stasima wahrnehmen. Mögen wir die Wahl des Metrums, mögen wir die Zahl und Anordnung der strophischen Theile, mögen wir endlich die Vertheilung und Gruppirung des Inhalts ins Auge fassen, immer tritt uns jene gleichmässige Behandlung der gliedernden Standlieder durch den Dichter in deutlichen Zügen entgegen. Und dieser Gegensatz, welcher zwischen dem Euripideischen Stasimon auf der einen, und seinem Einzugsliede sowie zwischen den im fünften Capitel von uns näher zu betrachtenden kommatischen Chorpartien auf der anderen Seite besteht und sicherlich auch in der Vortragsweise und Darstellung seinen Ausdruck fand, hat seinen guten Grund in der Technik des antiken Dramas der Griechen überhaupt. Mochte die Parodos, in ihrer Bestimmung schon äusserlich durch ihre Stellung als erster Vortrag des den Blicken des Publikums sichtbar gewordenen Chores ganz unverkennbar, dem Dichter eine erwünschte Gelegenheit bieten seiner Erfindung in poetischer und in technischer Hinsicht freien Lauf zu lassen, mochten auch die Kommoi und die Wechselgesänge des Chors weder durch ihre indifferente Lage innerhalb der Bühnentheile noch durch ihre innere Bedeutung dieser Freiheit der dichterischen Gestaltungskraft irgend welche Schranken setzen: so lag die Sache rücksichtlich der Stasima in hohem Grade anders. Die Stasima bilden das feste Gerippe des dramatischen Körpers, die unverrückbaren Grundmauern,

auf denen der wohl gegliederte Bau der Tragödie sich erhebt; sie mögen oft genug von dem schaffenden Dichter zuerst ersonnen und gesetzt worden sein und seiner Thätigkeit als sichere Marksteine gedient haben: sie bieten nicht minder dem Zuschauer durch ihren ausgesprochenen Zweck zu gliedern den Schlüssel zum Verständnisse und auch zur äusseren technischen Erkenntniss des gespielten Dramas. Dass eine solche Durchdringung des tragischen Kunstwerks aber für den antiken Zuschauer eine weit schwierigere Aufgabe war als für den modernen, der durch Vorhang und Zwischenact, meist auch durch einen gedruckten Text unterstützt wird, liegt auf der Hand. Wenn wir nun durch eingehende Untersuchung der Anlage jener gliedernden Chorika zu dem Resultat der angedeuteten mit verschwindend wenigen Ausnahmen überall gleichen Darstellungsweise geführt wurden, und wenn wir diese Darstellungsweise in einem vollstimmigen, das dramatische Ganze an bestimmten Stellen mit mächtigem Klange durchziehenden Chorgesange glaubten finden zu müssen, kann da ein solches Resultat irgendwie auffallen, oder ein anderes in besserem Einklange erscheinen mit den allgemeinen Verhältnissen des Stasimons und der griechischen Tragödie überhaupt?

Da indessen gerade in neuester Zeit diese, wie man unbedenklich behaupten darf, früher allgemein gültige Auffassung des Stasimons [1]) verlassen und namentlich durch Chr. Muff und O. Hense für Sophokles Hemichorienvortrag und andere Theilungen des Chorkörpers auch im Stasimon angenommen worden sind, so halte ich es vor der Hand für das gerathenste hier den Thatbestand bei Euripides in möglichst objectiver Weise dem Leser vorzuführen und sein Urtheil nicht durch subjective Verwerthung des Materials zu beeinflussen. In dieser Absicht will ich zunächst eine Uebersicht über die äussere

---

1) Vgl. im allgemeinen z. B. O. Müller Gesch. der griech. Litt. II. S. 65, Th. Kock Ueber die Parodos der griech. Trag. S. 9, G. Hermann Herc. fur. Praef. p. XII und speciell mit Rücksicht auf Euripides die betreffenden *παρεπιγραφαί* Christoph Zieglers und Köchlys in ihren Ausgaben der Iphigenia in Taurien.

Form der Euripideischen Stasima nach metrischer und strophischer Bildung geben, wobei ich mich derselben Zeichen bediene, die Westphal gelegentlich der gleichen Aufgabe mit Bezug auf Aeschylos in seinen Prolegomena zu Aesch. Trag. angewandt hat.

1. Alcestis.

I.

449 *Ὦ Πελίου θύγατερ . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-troch. Strophen.

II.

585 *Ὦ πολύξεινος καὶ ἐλεύθερος ἀνδρὸς . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-troch. Strophen.

III.

968 *Ἐγὼ καὶ διὰ μούσας . . .*
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

2. Medea.

I.

413 *Ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-epitrit. und logaöd. Strophen.

II.

624 *Ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-epitrit. und logaöd. Strophen.

III.

819 *Ἐρεχθεΐδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-epitrit. und logaöd. Strophen.

IV.

963 *Νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι . . .*
α′ α′ β′ β′ daktylo-epitrit. und daktylo-troch. Strophen.

3. Hippolytus.

I.

527 *Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ᾽ ὀμμάτων . . .*
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

II.

728 Ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν...
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

III.

1100 Ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ᾽...
α′ α′ β′ β′ ἐπῳδ. daktylo-troch. Strophen.

IV.

1257 σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα...
α′ dochmisch. Systeme.[1]

4. Heraclidae.

I.

353 Εἰ σὺ μέγ᾽ αὐχεῖς...
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

II.

608 Οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον...
α′ α′ daktyl. Strophen.

III.

748 Γᾶ καὶ παννύχιος σελάνα...
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

IV.

892 Ἐμοὶ χορὸς μὲν ἡδύς...
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

5. Hecuba.

I.

442 Αὔρα, ποντιὰς αὔρα...
α′ α′ β′ β′ logaöd. Strophen.

II.

625 Ἐμοὶ χρῆν συμφοράν...
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

---

1) H. Schmidt Monod. und Wechselges. S. 154: „Die schönste Entwickelung von Dochmien zu sehr erregten Logaöden und von diesen zu sehr fest gegliederten Tetrapodien."

III.

889 *Σὺ μέν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς . . .*
α' α' β' β' ἐπῳδ. logaöd. und daktylo-troch. Strophen.

6. Andromacha.

I.

274 *Ἦ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν . . .*
α' α' β' β' daktylo-troch. Strophen.

II.

463 *Οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν . . .*
α' α' β' β' iambisch. Strophen.

III.

756 *Ἢ μὴ γενοίμαν, ἢ πατέρων ἀγαθῶν . . .*
α' α' ἐπῳδ. daktylo-epitrit. Strophen mit daktylo-troch. Epodos.

IV.

989 *Ὦ Φοῖβε πυργώσας . . .*
α' α' β' β' daktylo-troch. Strophen.

7. Hercules furens.

I.

348 *Αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ . . .*
α' α' β' β' γ' γ' logaöd. und iambisch. Strophen.

II.

637 *Ἁ νεότας μοι φίλον . . .*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

III.

755 *Χοροὶ χοροὶ καὶ θαλίαι . . .*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

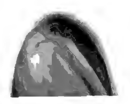
8. Supplices.

I.

366 *ἱπποβοτον Ἄργος, ὦ πάτριον ἐμὸν πέδον . . .*
α' α' β' β' iambisch. Strophen.

II.

599 *Ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν . . .*
α' α' β' β' iambisch. Strophen.



III.

782 Τὰ μὲν εὖ, τὰ δὲ δυστυχῇ...
α' α' iambisch. Strophen.

IV.

957 Οὐκέτ' εὔτεκνος, οὐκέτ' εὔπαις...
α' α' ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

9. Electra.

I.

433 Κλειναὶ νᾶες, αἵ ποτ' ἔμβατε Τροίαν...
α' α' β' β' ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

II.

698 Ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος...
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

III.

857 Θὲς εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος...
α' α' daktylo-epitrit. Strophen.

IV.

1147 Ἀμοιβαὶ κακῶν· μετάτροποι πνέουσιν...
α' α' ἐπῳδ. dochmisch. Strophen.

10. Troades.

I.

513 Ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ Μοῦσα...
α' α' ἐπῳδ. iambisch. Strophen.

II.

801 Μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ...
α' α' β' β' daktylo-epitrit. und daktylo-troch. Strophen.

III.

1054 Οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ...
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

11. Iphigenia Taurica.

I.

384 Κυάνεαι κυάνεαι σύνοδοι θαλάσσας...
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

II.

1064 *Ὄρνις, ἃ παρὰ πετρίνας ...*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

III.

1208 *Εὔπαις ὁ Λατοῦς γόνος ...*
α' α' logaöd. Strophen.

12. Ion.

I.

464 *Σὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν ...*
α' α' ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

II.

688 *Ὁρῶ δάκρυα καὶ πενθίμους ...*
α' α' ἐπῳδ. dochmisch. Strophen.

III.

1054 *Εἰνοδία θύγατερ Δάματρος ...*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

13. Helena.

I.

516 *ἤκουσα τᾶς θεσπιῳδοῦ κόρας ...*
α' logaöd. Strophe.

II.

1106 *Σὲ τὰν ἐναυλείοις ὑπὸ δενδροκόμοις ...*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

III.

1301 *Ὀρεία ποτὲ δρομάδι κώλῳ ...*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

IV.

1452 *Φοίνισσα Σιδωνιὰς ὦ ταχεῖα κώπα ...*
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

14. Phoenissae.

I.

639 *Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν ...*
α' α' ἐπῳδ. troch. Strophen.

II.

785 Ὦ πολύμοχθος Ἄρης . . .
α′ α′ ἐπῳδ. daktyl. Strophen.

III.

1022 Ἔβας ἔβας, ὦ πτεροῦσσα . . .
α′ α′ iambo-troch. Strophen.

15. Orestes.

I.

308 Αἶ αἶ, δρομάδες ὦ πτεροφόροι . . .
α′ α′ dochmisch. Strophen.

II.

799 Ὁ μέγας ὄλβος ἅ τ' ἀρετὰ . . .
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

16. Iphigenia Aulidensis.

I.

539 Μάκαρες οἳ μετρίας θεοῦ . . .
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

II.

750 Ἥξει δὴ Σιμόεντα καὶ . . .
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

III.

1036 Τίς ἄρ' ὑμέναιος διὰ λωτοῦ Λιβύος . . .
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

17. Bacchae.

I.

363 Ὁσία πότνα θεῶν . . .
α′ α′ β′ β′ ionisch. und logaöd. Strophen.

II.

508 Ἀχελῴου θύγατερ . . .
α′ α′ ἐπῳδ. ionisch. Strophen.

III.

852 Ἆρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς . . .
α′ α′ ἐπῳδ. logaöd. Strophen.

IV.

970 Ἴτε, θοαὶ Λύσσης κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος . . .
α' α' ἐπῳδ. dochmisch. Strophen.

18. Cyclops.

I.

354 εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ . . .
α' daktylo-troch. Strophe.

II.

603 λήψεται τὸν τράχηλον . . .
α' daktylo-troch. Strophe.

19. Rhesus.

I.

224 Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας . . .
α' α' β' β' daktylo-epitrit. und daktylo-troch. Strophen.

II.

330 Ἀδράστεια μὲν ἁ Διὸς παῖς . . .
α' α' β' β' logaöd. Strophen.

III.

516 Τίνος ἁ φυλακά; τίς ἀμείβει . . .
α' α' daktylo-trochäisch. Strophen mit angeschlossenen Anapästen.

IV.

682 Τίς ἀνδρῶν ὁ βάς; . . .
α' α' dochmisch. Strophen mit eingemischten Trimetern.

In metrischer Beziehung ist das Vorherrschen des logaödischen Masses in den Euripideischen Stasima bekannt. Es wird dies Verhältniss von Westphal Metr. III. S. 531 treffend also charakterisirt: „Bei Sophokles und Euripides sind die Logaöden in den Monodien und Kommatien nur selten gebraucht, dagegen haben sie in den Chorliedern ein fast ausschliessliches Principat gewonnen und walten hier noch in höherem Grade vor als in den Monodien die Dochmien. Ihre

Bedeutung ist hierdurch eine wesentlich andere geworden als bei Aeschylos. Während sie bei Aeschylos den übrigen Strophengattungen coordinirt standen und überall eine strenge Beziehung zum Inhalte zeigten, sind sie bei Sophokles und Euripides das Universalmass der Chorgesänge, das den mannigfachsten poetischen Situationen als Rhythmus dient; die übrigen Strophengattungen sind, wenn wir von den bei Euripides noch ziemlich häufigen Iamben absehen, fast antiquirt und werden nur da gebraucht, wo das Ethos des Rhythmus besonders significant hervortreten soll, während von einer bestimmten ethischen Bedeutung der Logaöden kaum mehr die Rede sein kann. Ohne Zweifel hängt dies mit der veränderten Stellung des Chores zusammen, der nicht mehr wie bei Aechylos selbstthätig in die Handlung eingreift, sondern immer mehr seine individuelle Stellung einbüsst."

Weniger beachtet worden ist bisher die durch unsere Aufzählung in überraschender Weise hervortretende Erscheinung, dass die Anlage der Stasima in jeder einzelnen Tragödie nach der Anzahl der Strophen und Gegenstrophen und der Verwendung des epodischen Baues eine merkwürdig übereinstimmende und gleichartig durchgeführte ist. Dass Wiederholung der gleichen strophischen Composition in einem und demselben Stück die Regel, eine Abweichung von der einmal gewählten Form die Ausnahme ist, lässt schon die obige blosse Zusammenstellung erkennen. Noch mehr leuchtet das Gesetz ein, wenn wir, den Inhalt berücksichtigend, darauf Acht geben, dass die Epodos bald nur als ein überschüssiger Anhang zur letzten Antistrophe, bald — besonders in den späteren Tragödien, in denen die epodische Bildung mehr und mehr um sich greift (Friederichs Chorus Eurip. compar. cum Soph. S. 50) — als selbständiges Glied und Vertreter eines ganzen Strophenpaares erscheint. Von den wenigen Ausnahmen, die dann übrig bleiben, fallen noch mehrere als nur scheinbare fort. Der Rhesus ist natürlich für Euripides Art nicht massgebend. El. III aber und Hel. I sind keine eigentlichen Stasima, sondern das erste ein Hyporchem, das zweite eine Epiparodos. Hippol. IV endlich ist, wie wir im folgenden sehen werden, wahrscheinlich unvollständig überliefert. Nach Abzug dieser

Fälle bleiben nur 4 Chorlieder (Heracl. II, Herc. fur. I, Suppl. III, Iphig. Taur. III), welche eine wirkliche Ausnahme machen. Jedesfalls werden wir auf Grund dieser Beobachtung mit ganzer Entschiedenheit Hermanns Constituirungen von Or. II und Iphig. Aul. I verwerfen, welcher dort zu V. 817 aus der überlieferten Epodos eine Mesodos und eine Strophe mit ihrer Antistrophe, hier zu V. 575 aus der Epodos ein neues Strophenpaar mit sehr kurzer Epodos bilden zu müssen glaubte. Ebenso verwerflich ist seine Zerlegung des epodischen Schlusstheiles von Phoen. I in zwei respondirende Strophen. Und worin suchen wir den Grund zu jenem Gesetze? Unstreitig in dem nicht zu verkennenden Bestreben des Dichters durch gleichmässige Gestaltung der Hauptchorlieder die Disposition der Dramen dem zuhörenden Publikum nahe zu bringen. Das empfinden wir noch deutlicher, wenn wir uns die äussere Darstellung des Stasimons in der Orchestra vergegenwärtigen. Hierfür haben wir eine nicht zu verachtende Ueberlieferung in dem Scholion zu Hec. II. V. 641, welches so lautet: *ἰστέον δέ, ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον.* Die übrigen analogen Zeugnisse, welche ohne Zweifel auf dieselbe Quelle zurückgehen, sind gesammelt bei Christ Metr. S. 615 und 637. Ob freilich Neuere ein Recht dazu haben, mit den hier überlieferten Bewegungen des Chors nach rechts und nach links auch eine Theilung desselben in Hemichorien und zwar speciell für das Stasimon in Verbindung zu bringen, das möchte ich keineswegs für so ausgemacht erachten, als es gemeinhin und unterschiedslos für jede Gattung von Chorliedern hingestellt wird. Vgl. dagegen meine Erläuterung der Chorpart. bei Aristoph. S. 191. Sicherlich sind wir für das Stasimon auch in äusserlicher Rücksicht eine weitaus grössere Einheitlichkeit der Ausführung als z. B. für die Parodos vorauszusetzen gehalten.

Den wichtigsten Factor zur Bestimmung des Vortrages wird immer der Inhalt des vorgetragenen und die Behandlung desselben durch den Dichter selbst bieten. Wenn der Dichter, in unserem Falle meistens zugleich Componist und Regisseur, in Strophe und Antistrophe eine Theilung des vortragenden

Chores zu Halbchören und in der Epodos eine Zusammenfassung durch den vereinigten Chor oder eine Vereinzelung durch den Chorführer beabsichtigte, so musste er, meinen wir, dieser seiner Absicht durch Auswahl und Vertheilung der Gedanken auf die metrischen Abschnitte in unzweideutiger Weise Ausdruck geben. Hat er das nicht gethan, zeigen Strophe und Gegenstrophe keinen Parallelismus ähnlicher, sondern strengen Fortschritt derselben Gedanken, gehen Sinn und Periode von einem Gliede zum andern über, entwickelt sich die Gedankenreihe von Anfang an bis zum Schluss in berechneter aufsteigender Linie, so kann, meinen wir, der Dichter unmöglich bei Schaffung des Gesanges an eine Theilung desselben während der Aufführung gedacht haben. Freilich bliebe noch anzunehmen übrig, der Dichter habe einfach ein für allemal angeordnet, dass bei der Inscenirung die antistrophisch gesetzten Chorgesänge den Hälften des Chors zu überweisen seien. Dass aber diese Annahme eine verzweifelte ist, wer wollte es leugnen? Doch wenden wir uns zur Betrachtung des einzelnen.

1. Alcestis.

I.

Das erste Strophenpaar geleitet Alkestis mit frommen Wünschen bei ihrer Fahrt in die Unterwelt und verheisst ihr ewigen Nachruhm im Liede. Im zweiten Strophenpaare wünscht der Chor sie, die allein für ihren Gatten zu sterben über sich gewann, dem Hades entreissen zu können und sich selbst einmal auch ein so treues Weib zu besitzen.

Das ganze bildet den Päan, den zu singen Admetos den Chor aufforderte V. 437 f.

πάρεστε καὶ μένοντες ἀντηχήσατε
παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἀσπόνδῳ θεῷ.

II.

Der Chor preist im ersten Strophenpaare das alle Zeit gastfreie Haus des Admetos, welches selbst Apollo einst zur Wohnstätte erwählte als Hirte der Flur: und seinem Gesange folgten Luchse, Löwen, Rehe, die ihn friedlich umhüpften.

Das zweite Strophenpaar giebt die Folgen dieses gastlichen Sinnes im Königshause an. Wegen jener Gesinnung wurde Admetos die grösste Heerde und das weiteste Ackerfeld. Und da er auch jetzt unter so erschwerenden Umständen den Gastfreund aufnimmt, so hofft der Chor noch eine günstige Wendung seines traurigen Geschickes.

III.

Das erste Strophenpaar bezeichnet die Macht des Schicksals als die gewaltigste, welche es giebt, durch die selbst Zeus seine Beschlüsse zur Vollendung bringt. Das zweite Strophenpaar macht wieder die Anwendung auf den vorliegenden Fall. Weil das Geschick unentfliehbar und unerbittlich ist, ermahnt der Chor Admetos es geduldig zu tragen: sogar Göttersöhne starben, und seine Gattin werde immerdar wie ein göttliches Wesen auch im Grabe geehrt werden.

Die innigere Beziehung zur Situation im zweiten Abschnitt gegenüber dem ersten macht sich auch dadurch bemerkbar, dass nur dort die Bühnenperson (Admetos) angeredet wird.

2. Medea.

I.

Während das erste Strophenpaar, durch den kühnen Racheplan Medeias veranlasst, dem früher missachteten, jetzt sich thatkräftig beweisenden Weibergeschlecht im Gegensatze zu den schwachen und treulosen Männern (Iason) Ruhm und Ehre verheisst, wendet das zweite sich direct an Medeia und beklagt die unglückliche, die ihren Vater und ihren Gatten verloren und weder hier im fremden Lande bleiben, noch in ihr Vaterhaus flüchten dürfe.

Von dem allgemeineren Gedanken im ersten Abschnitt geht der Chor im zweiten zu der unmittelbaren Gegenwart über.

II.

Im ersten Strophenpaare wünscht sich der Chor, dass Kypris niemals im Uebermass auf ihn einstürmen, ihm vielmehr auch in der Liebe stets *σωφρονοῦνα* beschieden sein und

er nie wegen der Untreue des Gatten mit diesem in Streit gerathen möge; im zweiten Strophenpaare wünscht derselbe nie sein Vaterland und sein Vaterhaus zu verlieren: ein wie grosses Unglück das sei, sehe er jetzt an der unseligen, von keinem Freunde berathenen Medeia.

Wieder neigt sich der Gedanke gegen das Ende mehr der Situation zu.

III.

In Folge des rettenden Eingreifens durch Aigeus singt der Chor im ersten Strophenpaare ein Preislied auf die heilige Stadt Athen und fragt im zweiten Medeia, wie sie sich getrauen wolle als Kindesmörderin den reinen Boden zu betreten: sie solle ablassen von der schrecklichen That, die sie kaum über ihr Herz werde bringen können.

Der zweite Theil zieht abermals aus dem ersten die Consequenzen für die augenblickliche Lage der handelnden Bühnenperson.

IV.

Ausgehend von dem beschlossenen Kindermorde beklagt das erste Strophenpaar Kreusa, deren Tod durch Medeias verderbliche Geschenke mit Sicherheit zu erwarten stehe, das zweite Paar in seiner Strophe Iason, der unwissend seiner neuen Gemahlin und seinen Kindern den Untergang bereite, in seiner Antistrophe endlich Medeia selber, die wegen ihres Gatten Untreue die eigenen Kinder morden wolle.

In allen 4 Stasima findet immer im zweiten Strophenpaar, und nur in diesem, Anrede Medeias statt.

3. Hippolytus.

I.

Im ersten Strophenpaare bittet der Chor Eros um ein sanftes und massvolles Nahen und ist damit unzufrieden, dass während Griechenland Zeus und Apollo Opfer schlachtet, Eros, dem Herrscher der Menschheit, keine solche Verehrung zu Theil wird. Das zweite Strophenpaar exemplificirt die verderbliche Macht der Liebe in seiner Strophe durch Ioles, in seiner Antistrophe durch Semeles Schicksal.

II.

Im ersten Strophenpaare wünscht sich der Chor plötzliche Entrückung durch eine Gottheit: er möchte zur Meereswoge der Adria und zu Eridanos Fluth oder zu dem Strande der Hesperiden als ein befiederter Vogel gelangen; im zweiten Strophenpaare ruft er wehe über das Schiff, welches Phaidra unter böser Vorbedeutung von Kreta nach Athen führte, und offenbart die Absicht der Königin, die zur Wahrung ihres guten Rufes jetzt den Tod durch den Strang wählen werde.

Es ist deutlich, wie im zweiten Theile der Gedanke auf die Situation hinlenkt.

III.

Der erste Theil ist wieder allgemein gehalten, der zweite unter beständiger Anrede der Bühnenperson (Hippolytos) mit Rücksicht auf den Stand der dramatischen Entwickelung ababgefasst.

Das erste Strophenpaar weist auf den ewigen Wechsel und Unbestand im Menschenleben hin, der den Chor dem Zweifel an den Göttern nahe bringt und ihm die Bitte um ein bescheidenes, aber harmloses Geschick eingiebt. Im zweiten Strophenpaare beklagt der Chor Hippolytos Verbannung: nicht mehr werde er in Wäldern und Bergen der Heimath jagen, nicht mehr die Rosse tummeln, nicht mehr die heiligen Stätten der Artemis bekränzen. Diese Klage wird in der Epodos fortgesetzt und mit der vorwurfsvollen Frage an die Charitinnen geschlossen, weshalb sie den unschuldigen aus seinem Vaterhause trieben.

IV.

Die eine allein erhaltene Strophe besingt Kypris und Eros als Beherrscher der Götter und alles lebendigen auf der Erde und im Meere, in Wald und Feld, und vor allem der Menschen.

Diese Schilderung der alles bewältigenden Macht der Liebe wird veranlasst durch die vorangehende Scene, welche die Meldung von Hippolytos Untergang enthält, der ein Werk der von ihm verachteten Göttin ist. Der Verdacht des Ausfalls

der Antistrophe, welche diese Beziehung mehr hervortreten liess, liegt bei der Analogie zahlreicher Fälle, in denen Euripides eine solche Anlage beliebte, nahe genug. Auch fehlt die Ankündigung der im folgenden erscheinenden Artemis; vgl. Andr. 1197 und El. 1229 sowie auch Ion 1556. Gegen diese Annahme einer Lücke mag nicht eingewendet werden, dass der Chor das wahre Sachverhältniss hier dem Theseus noch nicht aufklären darf. Dies brauchte noch gar nicht in vollem Umfange zu geschehen, sondern die alsbald durch Artemis erfolgende Aufklärung hier nur im allgemeinen angebahnt zu werden.

4. Heraclidae.

I.

In dem strophischen Theile richtet der Chor seine Rede gegen Kopreus und erklärt, dass die Prahlereien des Herolds Athen nicht schreckten, und dass er sehr unrecht thue sich an den Schutzbefohlenen der Stadt zu vergreifen. Die Epodos wendet sich an Eurystheus, indem der Chor dem boshaften Fürsten auseinandersetzt, dass die Stadt zwar den Frieden liebe, aber doch zum Kampfe gegen den Uebermuth bereit sei.

II.

In der Strophe erinnert der Chor daran, dass Glück wie Unglück stets nach dem Rathschluss der Götter einträten und mit einander wechselten, und dass es unmöglich sei gegen das Verhängniss anzukämpfen. Die Antistrophe enthält die Anwendung dieser Sentenz auf den über Makarias Untergang verzweifelnden Iolaos, ihn ermahnend die Schickung der Götter zu ertragen und nicht übermässig zu trauern, da die unglückliche einen ruhmvollen Tod für ihr Vaterland und ihre Brüder sterbe.

Wieder im zweiten Abschnitt Hinwendung zur Situation, die sich schon darin äussert, dass nur hier Anrede der Bühne eintritt.

III.

Im ersten Strophenpaare ruft der Chor Erde und Mond und die leuchtenden Sonnenstrahlen an ihm frohe Kunde vom

Schlachtfelde zu bringen: schrecklich sei der Kampf mit dem mächtigen Mykenä, aber unvermeidlich: Zeus werde das Recht schützen. Einen Aufruf an Athene, die Beschützerin des Landes, enthält das zweite Strophenpaar und verspricht ihr fortdauernde Ehre und Festfeiern.

IV.

Im ersten Strophenpaare leiht der Chor seiner Freude über das Glück der vorher bedrohten Freunde Ausdruck und folgert aus diesem Erfolge, dass die Stadt in ihrer Gottesfurcht einen gerechten Pfad wandele, den sie nicht verlassen solle. Das zweite Strophenpaar wendet sich an Alkmene und spricht die Ueberzeugung des Chors aus, dass Herakles als Gott im Olymp mit Hebe vereinigt weile: wie einst Athene seine Schützerin gewesen, so habe jetzt die Stadt der Göttin seine Kinder vor dem Frevler errettet.

Die mit dem zweiten Theile eintretende Ansprache der Bühne ist ein äusserliches Zeichen der engeren Beziehung zur Sachlage, welche in diesem Theile gegenüber dem ersten stattfindet.

5. Hecuba.

I.

Der Chor fragt die Meeresluft, welche die schnellen Schiffe treibt, wohin sie ihn als Sklavin führen werde: nach Doris oder Thessalien (Str. 1) oder nach Delos (Ant. 1) oder zu der Stadt der Pallas (Str. 2) und schliesst mit einer Klage über den Verlust der Kinder und Eltern und des Vaterlandes, sowie über das eigene Sklavenloos im fremden Lande (Ant. 2).

II.

Der Chor gedenkt des Ursprunges seiner Leiden in jener Zeit, als Alexandros die Fichten des Ida fällte um zu Helene zu steuern (Str.): seitdem wälzte sich Mühsal auf Mühsal heran, und durch die Thorheit eines einzelnen kam Unglück über das ganze Land des Simois (Ant.), und auch am Eurotas muss manche Jungfrau, manche Mutter wehklagen (Epod.).

III.

Schilderung der Erlebnisse des Chors bei Trojas Untergang in ununterbrochen durch die metrischen Glieder fortschreitender einheitlicher Erzählung: allgemein gehaltener Bericht über die Verwüstung der Stadt (Str. 1), tiefer Schlaf des Gemahls um Mitternacht (Ant. 1), Ruhe der Gattin und Schlachtruf der einbrechenden Griechen (Str. 2), Flucht zum Tempel der Artemis, Fall des Gatten, Fortführung zu den Schiffen (Ant. 2), während der Chor Helene und Paris flucht (Epod.).

6. Andromacha.

I.

Das erste Strophenpaar bezeichnet Hermes als den Urheber alles Unheils, das über Troja gekommen, und verweilt bei der Beschreibung, wie jener die drei über ihre Schönheit entzweiten Göttinnen zu Paris führte, und wie Kypris den Sieg davontrug. Hätte man — so fährt das zweite Strophenpaar fort und wendet sich damit der Gegenwart zu (vgl. Anrede Andromaches V. 301) — bei Paris Geburt Kasandras Rath nachgegeben und das Kind getödtet, so würde Andromache nicht Sklavin, sondern eine Königin sein (nach Hermann zu V. 299), und Griechenland wäre verschont geblieben von den Mühen langen Kriegsdienstes und von traurigen Verlusten.

II.

Während die drei ersten Abschnitte ausführen, dass weder zwei Frauen im Hause (Str. 1), noch zwei Herrscher im Staate (Ant. 1), noch zwei Steuerleute auf dem Schiffe Heil brächten, sondern Zwietracht und Unglück die Folge eines solchen Verhältnisses seien (Str. 2), macht der letzte Abschnitt (Ant. 2) die Anwendung auf den Stand der Dinge im Stück: das gleiche beweise auch des Königs Menelaos Tochter, da sie ihrer Genossin in der Ehe und deren Sohne nach dem Leben stehe: gottlos, gesetzlos, grässlich sei dieser Mord.

Für das angegebene Verhältniss der metrischen Abschnitte zu einander ist auch beweisend, dass nur am Schluss V. 483

Hermione vom Chor angeredet wird, wie man trotz Hermanns Einwurf zu 481 wohl anzunehmen hat.

III.

Hatte der Chor in der Strophe das Loos edler und reicher Häuser gepriesen und sich gewünscht, so preist und wünscht derselbe in der Antistrophe doch nur einen solchen Ruhm, der sich auf Gerechtigkeit gründe und frei sei von Vergewaltigung und Beugung des Rechts. Da nun einem solchen Unrecht (Hermiones und Menelaos) der greise Peleus soeben auf das entschiedenste entgegengetreten war, so wendet sich der Chor in der Epodos ihm zu und singt ein Enkomion auf die Heldenthaten seiner Jugend. Vgl. Pflugk zu V. 766.

Wieder lenkt dieser Schlusstheil auf die vorliegende Situation ein, wie denn auch nur er die Anrede an eine Person der Bühne bietet.

IV.

Den Gedankengang dieser in sich wohl zusammenhängenden Chorpartie giebt Hermann zu 999 treffend also an: Cur conditam a vobis Troiam delevistis (sc. Apollo et Neptunus)? cur frustra sivistis pugnare Troianos? unde occiderunt ab Ilo oriundi reges (1. Strophenpaar); occidit etiam Atrides, cuius caedem ultus est filius; multaeque in Graecia uxores aut filios luxerunt, aut ad alios concesserunt maritos: non tibi soli, Hermiona, haec sors contigit, sed tota Graecia laborat, Phrygumque clades in eius agris effudit caedem (2. Strophenpaar).

Aus diesen Worten erhellt zugleich die im zweiten Theil hervortretende Berücksichtigung der Situation, welche der Schlusssatz und die Ansprache der Bühne in ihm zeigen.

7. Hercules furens.

I.

Der Chor besingt die Heldenthaten des Herakles. Der Inhalt seines Liedes vertheilt sich in der Weise auf die vorliegenden drei Strophenpaare, dass die erste Strophe die Einleitung des ganzen und eine That, die nächsten vier

Strophen immer je zwei Thaten enthalten (nur in der 4. Strophe wird nebenbei noch eine dritte erwähnt), die letzte Strophe schliesslich zusammenfassend der übrigen Thaten gedenkt und besonders der letzten, seiner Fahrt in den thränenreichen Hades, wo er den Tod fand. Damit ist der Chor im Schlusstheile wieder bei den gegenwärtig in Herakles Hause herrschenden Verhältnissen angelangt: „Der Freunde beraubt ist sein Haus und Charons Boot erwartet seine Kinder zur letzten, ungerechten Fahrt, die keine Rückkehr kennt. Auf Dich, den fernen, blickt hoffend Dein Haus! Wäre ich noch jung und könnte ich den Speer im Kampfe schwingen, so schützte ich die Kinder; allein mir entfloh bereits die selige Jugend.“

II.

Im ersten Strophenpaare preist der Chor über alles das Glück der Jugend und verwünscht dagegen das drückende Alter: die Götter sollten die Jugend zu einem deutlichen Merkmal der Tugend machen und die edeln nach dem Tode eine neue Lebensbahn beginnen, die gemeinen nur einmal leben lassen. Im zweiten Strophenpaare erklärt der Chor nie ohne die Musenkunst leben und bis an das Ende seiner Tage Herakles im Gesange preisen zu wollen.

Die am Schlusse eintretende Anrede der Bühne (V. 689) lässt auch äusserlich die hier wiederum der Situation sich nähernde Gedankenrichtung erkennen.

III.

Die beiden Strophenpaare zeigen zu einander parallele Anlage. Während nämlich die beiden Strophen über das Ende der Thränen jubeln und Theben zu Tanz und Gesang auffordern, folgern die Antistrophen aus dem Ausgange, dem Sturze des neuen und der Heimkehr des alten Herrschers, dass die Götter achtsam auf das Leben der Menschen schauten und des Rechtes walteten. Nur ist das erste Strophenpaar allgemeiner, das zweite wird in seiner Strophe durch den namentlichen Aufruf der Thore und Strassen, der Flüsse und Berge in und bei der Stadt, in seiner Antistrophe durch die bestimmte Erinnerung an Zeus Ehebund mit Alkmene deutlicher.

8. Supplices.

I.

Während der Chor durch Theseus Versprechungen veranlasst im ersten Strophenpaare über die Worte des Herrschers frohlockt und die Erfüllung seines Vorhabens und die Freundschaft zwischen Athen und Argos wünscht, wünscht er im zweiten Strophenpaare, dass die Stadt ebenso wie ihr König beschliessen (vgl. V. 350) und die unglücklichen Mütter schützen möge.

II.

Diese Partie tritt ganz aus dem gewöhnlichen Charakter des Euripideischen Stasimons heraus und wird weiter unten besonders behandelt werden.

III.

In der Strophe leiht der Chor seinen aus Freude über den Sieg der Stadt und aus Trauer beim Anblick der Leichen seiner Söhne gemischten Empfindungen Ausdruck, während er in der Antistrophe den Wunsch ausspricht sich nie verheirathet zu haben, weil er alsdann diesem Uebermass von Unglück entgangen sein würde.

IV.

Der Chor bejammert sein kinderloses elendes Dasein und erinnert sich seines früheren stolzen Glückes in dieser Hinsicht (strophischer Theil): geblieben sind ihm nur Thränen und Todtenklagen (Epodos).

9. Electra.

I.

Die Strophe des ersten Paares singt von der berühmten nach Troja segelnden Flotte und erwähnt auf ihr namentlich den Sohn der Thetis, die Antistrophe schildert die Ueberbringung der von Hephaistos gefertigten Waffen an diesen Helden durch die Nereiden. Hieran anknüpfend beschreibt das zweite Strophenpaar ausführlich den auf der Rüstung angebrachten Schmuck, und zwar die Strophe den Schmuck

auf dem Schildrande, die Antistrophe die Verzierung des Schildbuckels, des Helmes und Panzers. In der Epodos vollzieht der Chor die Wendung zur Situation, indem er Klytaimnestra, der Mörderin des Anführers der Helden vor Troja, ihres Gemahls, den gottgesandten Tod prophezeit.

II.

Das erste Strophenpaar erzählt das Erscheinen des wunderbaren goldwolligen Widders zu Mykenä im Palaste des Atreus, und wie darauf Thyestes die Wundererscheinung durch Verführung der Gattin seines Bruders in seine Gewalt gebracht habe. Die Strophe des zweiten Paares schildert die von Zeus zur Strafe für diesen Frevel veranlassten Naturumwälzungen, während die Antistrophe den Zweifel des Chors an der alten Sage enthält und zum Schluss die Beziehung auf die Situation im Stück, da der Chor hier wenn auch nicht die Wahrheit, so doch die heilsamen Wirkungen der Göttersagen auf die Frömmigkeit der Menschen anerkennt und darauf hinweist, dass Klytaimnestra durch den Mord ihres Gatten die Lehren dieser Sagen mit Füssen getreten habe.

Sowohl in diesem Stasimon, als auch in dem vorigen kennzeichnet die Anrede der Bühne, welche nur ganz gegen das Ende sich findet, die an jenen Stellen angestrebte Fühlung mit dem Bühnentheile.

III. und IV.

haben in ihrer Anlage die Eigenthümlichkeit gemeinsam, dass dort Strophe und Antistrophe, hier die Epodos durch eine Unterbrechung vermittels einer kurzen Bühneneinlage getrennt und zerlegt werden. Und doch sind beide Partien als Stasima nicht zu bezweifeln. Sowohl durch die Gliederung der Tragödie überhaupt, als auch durch die Darstellung der Chorika seitens des Gesammtchores, welcher trotz des dialogischen Tones in III und des dochmischen Masses in IV unzweifelhaft eingriff, wird jene Annahme nothwendig gemacht

In III fordert der Chor Elektra in der Strophe zu Tanz und Gesang auf und bestärkt dieselbe in der Antistrophe in ihrem Vornehmen für den siegreichen Orestes Kränze zu holen, während er selber tanzen wolle. Hiernach hätte West-

phal bei den directen Hindeutungen des Chores auf den Tanz (vgl. V. 857. 863. 873) nicht Bedenken tragen sollen in der Metr. III. S. 441 f. den hyporchematischen Charakter der Partie anzuerkennen. Gerade das Ballet war hier die Hauptsache und musste zum Theil mit zur Ergänzung des Stasimons dienen.

In Bezug auf IV vgl. unser 5. Capitel, wo die auffällige Bildung dieses Stasimons in eingehenderer Weise besprochen wird. Hier genügt das Ergebniss in Gestalt einer Uebersetzung.

Str. Das ist die Rache der Schuld! Der Hauch der Vergeltung weht jetzt durch das Haus! Einst sank im Bade mein Gebieter, und es stöhnte das Dach und die Steinzinnen, als er rief: O grausames Weib, weshalb tödtest Du mich, da ich nach dem zehnten Jahreslauf in mein Vaterland heimkehre?

Ant. Zurückströmend vernichtet jetzt sie selber die Rache der gebrochenen Ehe, die ihren unglücklichen Gatten, als er endlich in die Heimath kam, eigenhändig mit scharfer Waffe erschlug, das Beil in ihren Händen schwingend. Armer Gemahl, dass die unselige die Deine werden musste!

Epod. Wie eine wilde Berglöwin vollbrachte sie die That. Allein die Gottheit übt strenge Vergeltung. Schreckliches erduldetest Du, gottloses thatest Du an Deinem Gatten einst, elende.

10. Troades.

I.

In durch die einzelnen Abschnitte ruhig fortschreitender Erzählung schildert der Chor den Untergang Trojas in Folge der Einholung des Griechenpferdes.

Nachdem die Strophe den Eindruck wiedergegeben hat, den das Wunderwerk vor den Thoren auf die Einwohner machte (Jung und Alt strömt hinaus), fährt die Antistrophe fort zu beschreiben, wie man unter Jubel und Tanz, unter Flötenspiel und Gesang das Pferd zum Tempel der Pallas zog. In der Epodos berichtet der Chor, indem er sich auch hier schliesslich vom allgemeinen dem besonderen zuwendet, was er selber that und darauf das Ende von allem, den nächt-

licher Weile hereinbrechenden Mord an den Altären und in den Häusern.

II.

Während das erste Strophenpaar die erste Einnahme und Zerstörung Trojas durch Herakles behandelt, dessen Gefährte Telamon, der König der bienenumschwärmten Insel, namentlich angerufen wird, behandelt das zweite Strophenpaar die zweite gegenwärtige Zerstörung, und zwar spricht der Chor in der Strophe seine Verwunderung mit leisem Vorwurf dahin aus, dass ob Ganymedes nicht Zeus, in der Antistrophe dahin, dass ob Tithonos nicht die weissgeflügelte Tagesgöttin sich seiner Vaterstadt erbarmt habe.

III.

Das erste Strophenpaar verweilt bei der Beschreibung der Folgen, welche es für Ilion gehabt, dass Zeus die Stadt den Achäern preisgegeben habe: dahin sind Deine Feste und des Reigens nächtliche Feier und die goldenen Götterbilder. Im zweiten Strophenpaare, in welchem der Chor ähnlich wie in der Epodos von I wieder sich selbst berücksichtigt, schildert er seine eigene leidenvolle Lage und wünscht, dass mitten auf dem Meere ein furchtbarer Blitzstrahl das Schiff treffen möge, welches ihn und Helene trage, damit die eitle niemals in ihr heimathliches Sparterland gelange.

11. Iphigenia Taurica.

I.

In den drei ersten Strophen ergeht sich der Chor in Fragen und Reflexionen, wer die Fremden seien, die sich dem ungastlichen Barbarenlande genaht hätten (Str. 1), ob wohl die Begierde nach Schätzen sie von Hause fortgetrieben (Ant. 1), wie es ihnen gelungen sein möge durch die Symplegaden und über das wilde brandende Meer hierher zu kommen (Str. 2). Der letzte Abschnitt (Ant. 2) enthält wieder einmal die persönlichen Wünsche des Chors: „O dass doch auf meiner Herrin Flehen die Tochter der Leda von Troja hierher käme, damit sie am Haupthaar vom Blute besprengt der Hand der Herrin erläge. Jedoch am liebsten vernähme

ich die Botschaft, dass aus Hellas ein Schiffer gekommen mich dem Sklavenloos zu entreissen und der Heimath zuzuführen, auf dass meine Träume sich erfüllten."

Die Analyse, welche Köchly zu V. 392 von dem Stasimon giebt, ist unrichtig oder kann doch leicht irre leiten, sofern Köchly die erste Antistrophe als Antwort der Strophe bezeichnet. Vielmehr setzt sich die Frage der ersten Strophe in die entsprechende Antistrophe und dann weiter in die zweite Strophe fort. Dies zeigt unsere Disposition und schon ein Blick auf die Interpunction des Textes.

II.

Während der Chor im ersten Strophenpaare seiner Sehnsucht nach Griechenlands Festversammlungen und der sanften delischen Artemis Ausdruck verleiht (Str.) und im Gegensatze dazu seines Jammers gedenkt, als er aus der Heimath geraubt und seinem jetzigen Dienste der grausamen taurischen Göttin geweiht wurde (Ant.), redet er in der Strophe des zweiten Paares Iphigeneia an und wünscht ihr Glück zur nahe bevorstehenden Heimfahrt, in der Antistrophe aber schliesst er wie in I mit seinem eigenen Wunsche urplötzlich in das Vaterhaus versetzt zu werden um einzutreten in den Festreigen der Altersgenossen.

III.

Ein Päan auf Apollo als Orakelgott. Die Strophe erzählt, wie Apollo, auf Delos geboren, von seiner Mutter Leto zum Gipfel des Parnassos getragen wird, dort den das Erdorakel hütenden Drachen erlegt und selber von dem Orakel Besitz ergreift. Die Antistrophe erzählt weiter, dass Ge, ihre Tochter Themis zu rächen, den Menschen Traumorakel gesandt und durch sie Phoibos Ruhm geschmälert habe, wie dieser dann rasch zum Olymp eilt, seine Kinderhändchen flehend zu Zeus erhebt und von ihm Abhülfe erlangt.

12. Ion.

I.

Die Strophe ruft Apollons Schwestern, Athene und Artemis, an sich bei ihrem Bruder dafür zu verwenden, dass

er dem alten Stamme des Erechtheus durch sein Orakel Kindersegen verheisse. Die Antistrophe motivirt diese Bitte, indem sie ausführt, wie nur ein Haus, dem Kinder erblühen, sich wahrhaften Glückes erfreue. In der Epodos, welche eine neue Gedankenrichtung nimmt und mit Rücksicht auf Kreusas rührende Erzählung im vorstehenden Epeisodion abgefasst ist, gedenkt der Chor des Locals, wo einst eine Jungfrau Apollo ein Kind gebar und es aussetzen musste zum Frasse des Wildes: denn nie zum Glücke gereichen den Sterblichen die mit Göttern gezeugten Kinder.

II.

S. die Bemerkung zu Suppl. II.

III.

Im ersten Strophenpaare betet der Chor zu Hekate den Anschlag auf Ions Leben zu unterstützen; sollte er misslingen, so würde die Fürstin sich selber tödten, da ihr ein Eindringling im Hause der Väter unerträglich sein müsste. Während die Strophe des zweiten Paares es für ganz undenkbar erklärt, dass ein Sklavensohn und Fremder die hochheilige Feier der Eleusinien schauen solle, zieht die Antistrophe gleichsam das moralische Resultat der ganzen Begebenheit, indem sie die Dichter auffordert fernerhin nicht mehr die Weiber, sondern die Männer wegen ehelicher Untreue zu schelten: habe sich doch auch Xuthos soeben als treuloser Ehemann erwiesen.

13. Helena.

I.

Der aus dem Königshause in die Orchestra zurückkehrende Chor berichtet in einer einzigen Periode, welche sich durch die ganze Strophe hindurchzieht, was er von Theonoe erfahren, dass Menelaos noch nicht gestorben, aber auch nicht in seine Heimath gelangt sei, sondern unstät auf dem Meere umherschweife.

II.

Das erste Strophenpaar beklagt unter Anrufung der klagenden Nachtigall das Unglück Helenes und die Leiden

der Trojaner, welche Paris durch Helenes Entführung verschuldete (Str.), sowie die Leiden der Achäer, deren viele im Kampf umkamen, viele bei Euböa scheiterten, als Menelaos das luftige Trugbild der Hera auf seinem Schiffe führte (Ant.). Angeregt durch diese Erwähnung des merkwürdigen Phantoms kommt der Chor in der Strophe des zweiten Paares auf die wirkliche Helene zurück. Denn jenes Phantom ist eben die Lösung des Staunens und der Verwunderung, die den Chor hier bewegt, wie die Tochter des Zeus in so schlechtem Rufe stehen könne. Was göttliche Fügung, was blosser Zufall sei — meint der Chor — könne bei dem anscheinend oft zufälligen in der göttlichen Fügung kein Mensch ergründen. Wie bei Beurtheilung der Helene täuschten die Menschen sich meistens: nur das Wort der Götter biete die Wahrheit. Die Antistrophe knüpft hieran tadelnd eine andere in den vorher erwähnten Ereignissen deutlich zu Tage tretende Thorheit der Menschen durch blutigen Kampf die Streitigkeiten zu entscheiden anstatt durch das Wort und die Rede, eine Thorheit, die vielen den Tod und Troja den Untergang gebracht habe. Vgl. Ferd. Bamberger Opusc. philol. S. 99 ff.

Hier haben wir nicht allein in dem zweiten Strophenpaar (1143 ff. und 1159), sondern gleich in der Strophe des ersten V. 1119 eine Anrede der Bühne (Helene), zum Theil freilich hereingebracht durch Seidlers übrigens egregia emendatio (Hermann zu 1137).

III.

Die drei ersten Strophen enthalten eine wohl zusammenhängende Erzählung, die vierte ein recht Euripideisches Raisonnement über dieselbe.

An die Darstellung der weiten Irrfahrten Demeters in der ersten Strophe schliesst sich in der Antistrophe eine Schilderung des Elendes an, welches der Gram der Göttin über die Welt brachte, und daran wieder in der zweiten Strophe der Bericht, auf welche Weise die grollende Göttin nach Zeus Rathschluss besänftigt wurde, vor allen andern durch Kypris, also durch eben dieselbe Göttermacht, welche

ihren Zorn auch erregt hatte. Diesen letzten Gedanken soll nach meiner Ueberzeugung wenigstens die zweite Antistrophe in ihren Anfangsversen aussprechen; weiterhin hebt sie gegenüber der nach Euripides Auffassung nur äusseren Macht der Schönheitsgöttin die ungleich grössere und innerlichere der grossen Göttermutter und ihrer nächtlichen Feste hervor.

Vgl. zu dieser Auffassung des letzten Abschnittes unser 2. Capitel, wo wir im Gegensatze zu der gewöhnlichen Erklärung in den ersten Versen und in dem letzten Kypris, und nicht Helene angeredet sein liessen. Diese unsere Auffassung finden wir übrigens auch bei H. Schmidt Monod. und Wechselges. p. CXXXVIII sq. und bei Dindorf Annot. II. S. 900 f., dort freilich unter gewaltsamer Aenderung und Interpretation des Textes, hier dagegen durch zwei sich sehr einschmeichelnde Conjecturen Seidlers (1356 *ἔσχες* statt *ἔχεις* = cohibuisti und 1358 *συσσεβίζουσα* statt *οὐ σεβίζουσα*) ermöglicht, welche Dindorf im J. 1835 von ihrem scharfsinnigen Urheber erhielt.

IV.

Während die Strophe des ersten Paares das phönikische Schiff anredet, welches Helene in ihre Heimath tragen soll, und die glückliche Meerfahrt derselben beschreibt, schildert die Antistrophe, in diesem Tone fortfahrend, Helenes Ankunft und das Wiedersehen der heimathlichen Tempel und Feste und ihrer Tochter. Die zweite Strophe fordert die libyschen Vögel auf des Menelaos Heimkehr am Eurotas zu verkünden, und die Antistrophe setzt die guten Wünsche des Chors fort, indem sie die Dioskuren auffordert ihrer Schwester Reise zu schirmen und den auf ihr mit Unrecht ruhenden Schimpf von ihr zu wenden.

14. Phoenissae.

I.

Während die Strophe Thebens Gründung durch Kadmos an hochheiliger Stätte erzählt, und die Antistrophe in dieser Erzählung der Gründungslegende fortfährt, wendet sich die Epodos im Gebet an Epaphos, den göttlichen Ahn-

herrn des thebanischen Herrschergeschlechts, und fleht ihn an zum Schutze des Landes zu erscheinen.

Also im Schlusstheil Berücksichtigung der Situation.

II.

Die Strophe schildert den wilden Waffenlärm, den Ares gegenwärtig vor Thebens Mauern erregt, im Gegensatze zu dem heiteren Feste des Bakchos, dem die Stadt geweiht ist. Antistrophe und Epodos verlieren sich wieder in den thebanischen Mythenkreis: Oidipus Aussetzung auf dem Kithäron, Sphinx — die Sparten, Harmonias Hochzeitsfeier, Amphions Mauerbau, Io.

Hier haben wir demnach den bei Euripides äusserst seltenen Fall, dass das Stasimon von der vorliegenden Situation ausgeht und im weiteren Verlauf zu fern liegenden Erzählungen abschweift, statt den umgekehrten Gang einzuschlagen.

III.

Nachdem der Chor in der Strophe sehr lebhaft und ausführlich das Elend beschrieben hat, welches das Erscheinen der Sphinx über Theben brachte, setzt er in der Antistrophe die Erzählung fort und beendigt sie (Oidipus erlöst die Stadt, heirathet die eigene Mutter und führt durch seinen Fluch den gegenwärtigen Bruderzwist herbei), um darauf, zu einem anderen durch die vorangehende Scene gebotenen Gegenstande ohne Vermittelung übergehend, Menoikeus wegen seiner edlen That zu rühmen und sich selber solche Söhne von Pallas zu erbitten.

Hiernach finden wir gegen das Ende wenigstens eine schwache Neigung des Gedankens zur Situation und die vom Dichter öfters beliebte Rücksichtnahme auf die persönlichen Wünsche des Chors.

15. Orestes.

I.

Der Chor fleht die grausigen Rachegöttinnen an Orestes seine Qual und Pein vergessen zu lassen und beklagt den unglücklichen vom Wahnsinn verfolgten Mörder, ihn gegen

das Ende der Strophe wie im Beginne der Antistrophe in zweiter Person anredend. Der Chor schliesst mit einem Hinweise auf die Wandelbarkeit des Glückes.

II.

Während die Strophe auf die Ursache zu dem gegenwärtigen Unglück des einst so glücklichen und berühmten Atridenhauses eingeht und sie in den alten Freveln des Atreus und Thyestes findet, behandeln Antistrophe und Epodos den letzten blutigen Frevel des Sohnes an seiner Mutter, ihn kräftig verabscheuend und das grässliche der That eindringlich hervorhebend

16. Iphigenia Aulidensis.

I.

In dem Gedanken, dass der Liebe Unmass die Ursache des trojanischen Krieges sei, einem Gedanken, auf den das vorangehende Gespräch zwischen Agamemnon und Menelaos wohl leiten konnte, wünscht der Chor sich in der Strophe mässige Liebe, da unmässige Sehnsucht zerstörend wirke. Wie verschieden auch — fährt die Antistrophe fort — der Menschen Anlagen und Sitten sein mögen, das wahrhaft tüchtige ist stets offenbar. Diese offenbare Tugend, erstrebenswerth auch wegen des Nachruhms, zeige sich für das Weib in ihrer Liebe, für den Mann im Staatsleben. Die Epodos macht die Anwendung auf Paris und Helene, die durch ihre masslose Liebe den Frieden zweier Staaten gestört haben.

II.

Eine ohne Unterbrechung durch die strophischen Abschnitte fortlaufende Erzählung.

Strophe: Das hellenische Kriegsgeschwader wird an den Simois nach Troja kommen, wo Kasandra ihre blonden Flechten schüttelt im Lorbeerkranze, wenn sie begeistert prophezeit. Antistrophe: Dann stellen die Troer sich auf die Thürme und um die Mauern, wenn die feindliche Flotte naht um Helene im Lanzenkampf zu holen. Epodos: Dann wird Pergamos von Grund aus zerstört. Möchte nicht uns oder

unsere Kindeskinder das Leid treffen, das dann die Frauen Lydiens und Phrygiens erwartet um Helenes willen!

III.

Hervorgerufen durch den Contrast, den der Chor wahrnimmt zwischen der bevorstehenden Opferung der Iphigeneia und der einstigen Hochzeit des Peleus mit Thetis, auf welcher von dem Iphigeneia vorgespiegelten Bräutigam, dem verheissenen Sohne der jungen Eheleute, gesungen und sein heldenhaftes Wirken prophetisch gepriesen wurde. So sehen wir auch hier einen wohl berechneten Zusammenhang zwischen den metrischen Gliedern.

Die Strophen schildern den Glanz und die Freude des Hochzeitsfestes auf dem Pelion, an dem die Götter theilnahmen, das die Musen durch Tanz und Gesang verherrlichten, bei dem Ganymedes Mundschenk war und die fünfzig Töchter des Nereus den Hochzeitsreigen aufführten (Str.). Auch die Kentauren erschienen zur Feier, und die thessalischen Jungfrauen sangen der Thetis von den Thaten des herrlichen Sohnes, den sie gebären werde (Ant.). Die Epodos behandelt im Gegensatze hierzu die Opferung der Iphigeneia, die wie ein Bergrind geschlachtet werden solle, und erklärt dies Vorhaben für ein gesetzloses und frevelhaftes.

17. Bacchae.

I.

Durch Pentheus Handlungsweise veranlasst ruft der Chor im ersten Strophenpaare die Göttin Hosia an und macht sie auf den frevelhaften Uebermuth des jungen Königs gegen Dionysos, den reichsten Freudenspender, aufmerksam (Str.); sodann weist er in lehrhaftem Ton auf die traurigen Folgen eines solchen Uebermuthes im menschlichen Leben hin (Ant.). Das zweite Strophenpaar enthält den Wunsch des Chors nach anderen für den Gott geeigneten Orten — Kypros, Aegypten, Pierien — zu ziehen (Str.) und warnt unter abermaliger Hervorhebung der Vorzüge des Gottes vor seiner Verachtung durch überweisen Menschenwitz, den schlichten Sinn des einfachen Volkes billigend (Ant.).

II.

Während die Strophe die Flussnymphe Dirke als Zeugin der wunderbaren Geburt des Gottes anruft und ihr vorhält, dass sie jetzt die schwärmenden Bakchen von sich stosse, ergeht sich die Antistrophe in Vorwürfen gegen Pentheus selbst wegen seiner Vergewaltigung am Chore und dessen Reigenführer und ruft Dionysos zur Hülfe herbei; wo der Gott auch weilen mag, ob er in den Schluchten Nysas oder des Parnassos oder in Pierien den Thyrsos schwingend seine Mysten anführe (Epodos).

III.

In seiner durch die letzten Vorgänge hervorgerufenen Siegesgewissheit, welche namentlich im Refrain der Strophen ihren Ausdruck findet, gedenkt der Chor in der Strophe freudig der nächtlichen Reigen, die er bald zu unternehmen hofft, in der Antistrophe spricht er es aus, dass wenn auch zögernd, so doch unfehlbar die Strafe der Götter eintreffe bei dem Menschen, der in rasendem Frevelmuth ihrer Macht sich widersetze. Die Epodos preist das Glück überstandener Gefahr und bei dem ungleichen Erfolge menschlicher Hoffnungen denjenigen zumeist, der in der Gegenwart beruhigt hinwandele.

IV.

Der Chor fordert in dem wieder mit einem kräftigen Refrain versehenen Strophenpaar die Hunde der Lyssa auf zu den thebanischen Bakchen auf den Kithäron zu eilen um sie gegen den in Weibertracht sich einschleichenden Späher anzureizen, vor allen andern dessen eigene Mutter (Str.). Denn er habe durch seinen vermessenen Sinn, der selbst mit dem Gotte den Kampf aufnehme, den Tod verdient: wogegen der Chor nur in frommer Gottesfurcht Glück und Heil im Leben sieht (Ant.). In der Epodos ruft der Chor direct Bakchos auf im Todesnetze den Frevler zu fangen.

18. Cyclops.

I.

Da der Kyklop sich in die Höhle begeben hat um die Fremden zu verspeisen, so singt der Chor ein darauf bezügliches Menschenfresserlied, indem er den Unmenschen auffordert das Fleisch gekocht, gebraten und geröstet in seinen gewaltigen Schlund zu versenken, zugleich aber, ihn verfluchend, auf das kräftigste seinen Abscheu gegen die ruchlose Mahlzeit ausdrückt.

Hermanns Anordnung der Partie nach Strophe — Mesodos — Antistrophe und seine Vertheilung unter die 3 *στοῖχοι* des Chors zu V. 359 können unmöglich befriedigen, da sie auf einer falschen Voraussetzung beruhen. Es liegt nämlich gar keine Andeutung vor um uns das glauben zu machen, was Hermann dort behauptet: Una de tribus chori partibus ignem in antro accenderat eique lebetem aqua plenum imposuerat: quae egrediens ex antro canit stropham v. 354—360. Sequitur mesodus v. 361—365, quam canit media pars chori. Denique tertia chori pars v. 366 antistropham canit. Vielmehr hat der Chor seinen Platz nicht verlassen und folgt nur mit seinen Gedanken dem Vorgange. Das zeigt besonders der Anfang des folgenden Epeisodions, in welchem gerade auf des Chors Nachfrage Odysseus ausführlich des Kyklopen Mahlzeit und die Vorbereitungen zu derselben beschreibt, ohne dabei der Mitwirkung eines Theiles des Chors auch nur im geringsten zu gedenken. Die Darstellung durch getheilten Chor weist auch Westphal Metr. III. S. 380 f. richtig ab, so falsch im übrigen die Inhaltsangabe der Strophe bei ihm ausfällt, namentlich dadurch, dass er V. 359 f., wohl nach dem Vorgange Matthiäs, an Odysseus, und nicht vielmehr ebenso wie die vorhergehenden Worte an den Kyklopen gerichtet denkt. Bleibt man bei der überlieferten Gestalt des Textes stehen, so kann man auch von dem Vortrage durch den vollstimmigen Chor nicht abgehen. Wohl aber hat die von Kirchhoff Adn. crit. S. 487 vermuthete Gliederung in zwei entsprechende Strophen 354—360 = 366 — + (unter Annahme einer Lücke am Ende der zweiten) mit dem

Refrain 361—365 vieles an sich, was sie sehr empfiehlt, und sie würde eine Theilung des Chors in seine beiden abwechselnd singenden Hälften zulassen.

II.

Der Chor ergeht sich in dieser Strophe wieder in den drinnen zu erwartenden Vorgängen: er gedenkt des in den Kohlen glimmenden Stammes, der bald das Auge ausbrennen soll, und giebt sich der Hoffnung hin in nächster Zeit seinen geliebten Gott wiederzusehen.

19. Rhesus.

I.

Im ersten Strophenpaare wird Apollo, der Erbauer der Mauern Trojas, angerufen und gebeten den Späher zu beschützen, damit er glücklich in das feindliche Lager und wieder zurück gelange und sich das phthiische Gespann erwerbe. Das zweite Paar motivirt in seiner Strophe diese Bitte des Chors dadurch, dass jener allein den Muth zu einem solchen Wagstück besass, während in der Antistrophe der Chor sich die Abenteuer des verkleideten Spähers nach seinen Wünschen ausmalt.

II.

Der Chor feiert in beiden Strophenpaaren, doch so dass weder Wiederholungen noch sonst die ganze Anlage auf Vortrag durch einzelne Theile desselben im Wechsel hindeuten, die Ankunft des Rhesos, der als *Ζεὺς ὁ φαναῖος* gepriesen und unter beständigen Anreden aufgefordert wird die Atriden zu verjagen, den Peliden zu schrecken und Troja die Lust der früheren Tage wiederzubringen.

III. und IV.

S. zu Suppl. II.

Aus der vorstehenden Uebersicht glauben wir für Euripides mit Sicherheit folgende Sätze ableiten zu dürfen.

1) Den Hauptgedanken des Stasimons, der die Beziehung auf die augenblickliche Situation im Drama enthält, legt Euripides fast durchgängig in den zwei-

ten Theil oder überhaupt in den Schluss des ganzen Chorliedes. Ein anderes war das Gesetz der Gedankengruppirung bei Aeschylos, wenn Westphal Recht hat, welcher dasselbe Proleg. zu Aesch. Trag. S. 70 folgendermassen angiebt: „Aeschylos verlegt den Hauptgedanken ... jedesmal in die Mitte des Chorliedes.“

2) Strophe und Antistrophe stehen in viel näherer Gedankenverbindung zu einander als die einzelnen Strophenpaare unter sich; während die Antistrophe meistens den Gedanken der Strophe fortsetzt und ausführt, nimmt die neue Strophe gewöhnlich eine neue Gedankenrichtung. Das Verhältniss, in dem die Epodos zu der ihr voraufgehenden Antistrophe steht, ist, wie wir bereits oben bemerkten, ein doppeltes. Aehnlich verhält sich die Sache bei Aeschylos nach C. Prien im Rhein. Mus. 1848. S. 574: „Die Strophe schreitet immer zu etwas neuem fort, die Antistrophe dagegen führt den hier ausgesprochenen Gedanken im einzelnen aus.“

3) Diese Anlage innerhalb des einzelnen Strophenpaares erweist die Untheilbarkeit des Gesanges, macht eine Trennung des Chors zu Halbchören in Strophe und Antistrophe unmöglich und scheint einzig vollstimmigen Chorgesang zu gestatten.

Zu demselben Resultat gelangen wir, wenn wir das syntaktische Verhältniss der Sätze speciell bei den Commissuren der metrischen Abschnitte aufs Korn nehmen. In dieser Hinsicht finden wir nicht nur enge Verknüpfung zweier Sätze durch das anreihende τέ oder καί, das copulative und das adversative δέ, das begründende γάρ, das folgernde τοιγάρ, wofür Beispiele anzuführen bei ihrer grossen Masse überflüssig erscheint, nicht nur Fortführung derselben Periode durch relativen Anschluss (Hippol. 759 ἀνθ᾽ ὧν = weshalb, d. h. der schlimmen Vorbedeutung, die in der Strophe berührt wurde, entsprechend; Heracl. 362 ὅς begründend; Troad. 810 ὅτε; Bacch. 988 ὅς begründend), durch Apposition (Rhes. 339), durch attributives Participium (Hec. 927 διδοῦσα zurückbezogen auf ἄγομαι 919): wir haben auch geradezu den Fall, dass ein

und derselbe Satz, ohne auf den strophischen Einschnitt Rücksicht zu nehmen, sich von der Strophe in die Antistrophe, von der Antistrophe in die Epodos erstreckt, sodass der folgende Abschnitt dem vorangegangenen bisweilen einen nothwendigen Satztheil nachbringt. Am offenbarsten liegt dieses Verhältniss Hec. 641 (II. ἐπῳδ.). Barthold in seiner Zusammenstellung der Fälle engeren Gedankenzusammenhanges (Progr. v. Altona 1875. S. 13) beurtheilt den Fall nicht richtig, wenn er sagt, die Epodos werde mit einem adverbiellen Zusatz zur Antistrophe eingeleitet. So einfach ist die Sache lange nicht. Vielmehr enthält dieser „adverbielle Zusatz“ gerade das wichtigste des ganzen Satzes, den Zweck, auf den hingearbeitet wird, das nachdrücklich betonte Resultat zu ἐκρίθη δ' ἔρις: „Jener Streit, in dem auf dem Ida der Hirt als Richter auftrat, fand seine Entscheidung — Epod. — in Schlacht und Mord und meines Hauses Verderben.“ Und Hec. I. 452 ist es nöthig aus der Strophe Subject und Prädicat in der Antistrophe zu ergänzen. Die Construction ist nämlich dort diese: ἢ πορεύσεις με ἔνθα νήσων = εἰς τῶν νήσων ἐκείνην, ἔνθα (Matth.); ein wichtiges Beispiel, das bei Barthold ganz fehlt. In ähnlicher Weise geht das Subject aus einem Gliede in das andere über Andr. 996 (μεθεῖτε — ἐξεύξατε) und Iphig. Aul. 778 (θήσει sc. Ἄρης, cf. Herm. zu 782 und Dind. Annot. zu 775).

Nach allem werden wir dem Urtheile Friederichs a. a. O. S. 14 beitreten können: Tali narrandi continuatione profluunt (carmina), ut facile possimus carere stropharum et antistropharum distinctione. Quid enim? Num moventur tragici una metrorum responsione, ut chori cantica strophis et antistrophis distinguant? Immo vero est argumenti quoddam discrimen his adaptatum, non ubique quidem apertissimum, multis tamen locis facile ad demonstrandum. Sophoclis certe mira in hac re ars cernitur. Euripidis autem chorus cum narret potius quam sensa proloquatur et in eodem semper animi habitu versetur, iisdem debebat metris uti.

Machen wir schliesslich noch die Probe durch freie Uebertragung einiger Chorlieder, die wir aus verschiedenen Tragödien beliebig herausgreifen. Wir wählen diejenigen, welche

den Untergang Trojas besingen, und folgen meistens Hermanns Text.

Hec. III.

Στρ. α'. Du, meine ilische Vaterstadt, kannst nicht ferner die unzerstörbare heissen. Der hellenische Speer verwüstete Dich, Deiner Thürme Kranz ist geschleift, und von Rauch bist Du geschwärzt: ich werde nie wieder in Dir wandeln.

Ἀντ. α'. Um Mitternacht kam das Verderben über mich, wo süsser Schlaf sich auf die Augen senkt, als der Gemahl nach Gesang und Tanz im Schlafgemach ruhte, ohne zu schauen den in Troja einbrechenden Feind.

Στρ. β'. Und ich band mir die Haare auf, in den Spiegel blickend, um gleichfalls aufs Lager zu sinken. Da erscholl in der Stadt der Kriegsruf: „Auf ihr Griechen, nieder mit Ilion und fort zur Heimath!"

Ἀντ. β'. Das traute Lager spärlich bekleidet verlassend, kniete ich vergebens hülfeflehend nieder zur Artemis; denn, nachdem ich meinen Gatten fallen gesehen, werde ich fort aus meiner Heimath geschleppt (Weh, ich verzweifle vor Schmerz!),

Ἐπῳδ. Fluchend der Helene und dem Paris, deren Ehe — nein Frevel mich des Vaterlandes beraubte. Möchte sie niemals in ihr Vaterhaus zurückkehren!

Andr. IV.

Στρ. α'. O Phoibos, der Du Ilion befestigt hast, und Du Meeresgott, weshalb gabt Ihr Eurer Hände Werk dem zerstörenden Enyalios preis und liesset das unglückliche Troja im Stich,

Ἀντ. α'. Und schirrtet am Strande des Simois so viele stolze Gespanne und erregtet die blutigen Kämpfe der Männer ohne Erfolg? Es sanken die ilischen Könige, und nicht mehr erglänzte in Troja den Göttern der Opferaltar,

Στρ. β'. Es sank der Atride durch die Ränke der Gattin; und sie selber starb durch ihre Kinder. Des Gottes Seherspruch ereilte sie, da von Argos kommend des Aga-

memnon Spross sie erschlug, der Muttermörder: O Phoibos, wie soll ichs glauben?

Ἀντ. β'. Und viele Ehefrauen beklagten auf Griechenlands Märkten ihre Söhne oder gingen in die Hand eines neuen Gatten über. Nicht Dir allein fiel dies traurige Loos zu, sondern ganz Griechenland krankt, und die Niederlage der Phryger ergoss sich verderblich auf seine eigenen Fluren.

Troad. I.

Στρ. Von Ilion singe, o Muse, ein thränenreiches Klagelied: denn jetzt will ich wehe rufen über Troja, wie ich verdarb durch das vierfüssige Gebilde, das, ein goldgeschirrtes Ross, die Achäer am Thore zurückliessen. „Gehet — jubelte das Volk — holet das heilige Kunstwerk herbei für Ilions Göttermaid.“ Da schritt Jung und Alt heraus aus den Häusern, und entzückt unter Gesängen nahmen sie das lauernde Verderben auf.

Ἀντ. Und der ganze Phrygerstamm eilte zum Thore um der Griechen Hinterlist, Dardanias Unheil, der Göttin zu übergeben, das Geschenk des Götterrosses: von Tauen umwunden wie einen schwarzen Schiffsrumpf zog man es zum Tempel der Pallas. Unter fröhlicher Mühe brach die Dunkelheit ein; die libysche Flöte ertönte und phrygische Lieder erklangen, und es jauchzte im Tanze der Chor der Jungfrauen: und schon brannten trübe die Fackeln im Gemache der Schläfer.

Ἐπῳδ. Ich aber pries noch im Tempel die jungfräuliche Tochter des Zeus mit Gesängen. Da erscholl der Mordruf durch die Stadt entlang. Ares entstieg seinem Hinterhalt, und der Mord an den Altären und in den Häusern brachte Hellas den Siegeskranz, aber Trübsal über der Phryger Heimath.

Ganz und gar verschieden von dem hier herrschenden Tone ist der, welcher uns in den oben ausgesonderten Partien Suppl. II, Ion II und Rhes. III und IV entgegentritt. Ihnen allen ist der Charakter chorischen Wechselgesanges gemeinsam.

Suppl. II enthält die Betrachtungen des Chors, zu denen er durch Theseus Feldzug gegen Theben, um die Bestattung der gefallenen Heldensöhne durchzusetzen, sich veranlasst fühlt. In der ersten Strophe zeigt sich weniger Muth und Zuversicht als in der entsprechenden Antistrophe: sie stehen in dieser Hinsicht in einem offenbaren Gegensatze zu einander; die erste der beiden Personen, die dort den Dialog führen, giebt diesen wechselnden Ton an, die zweite ist in beiden Abschnitten gleich ruhig gestimmt. In der zweiten Strophe wünscht sich der Chor auf dem Kampfplatze zu sein, in der Antistrophe fleht er zu Zeus um das Gelingen des Unternehmens.

Der Dialog ist hier unverkennbar. Selbst die Ueberlieferung, welche irrthümlich Aithra als Interlocutor ansetzt, hat dadurch wenigstens diese Erkenntniss bewahrt. Böckhs Versuch einzelne Chorpersonen zur Verwendung zu bringen De Graec. trag. princip. S. 76 kann nicht das richtige getroffen haben, schon deshalb nicht, weil er Aithras Rolle noch unangetastet liess. Aber auch Hermann, der dieselbe tilgte und das ganze Chorikon unter 14 getrennt singende Choreuten vertheilte, konnte keine Beistimmung finden. In der That ist nicht nur seine Annahme von 7 Müttern und 7 Dienerinnen im Chor, wie wir nachgewiesen haben, falsch, auch die unsymmetrische Gruppirung dieser Personen bei ihm (vgl. Praef. p. XX sq.) und die Vernachlässigung des Gedankenzusammenhanges zwischen V. 619 und 620 mussten gegen seinen Vorschlag einnehmen. So suchte man sich denn bei Matthiäs Halbchören zu beruhigen, die wir zur Zeit in den Ausgaben Kirchhoffs und Naucks vorfinden. Allein an Halbchöre zu denken ist geradezu unmöglich. Wie soll bei der erwiesenen Zusammensetzung des Chors aus 5 Müttern und 10 Dienerinnen eine gleichmässige Theilung vorgenommen werden? Ueberdies widerspricht der Gedankenverlauf einer so einfachen Scheidung. Vielmehr war die Anordnung eine ähnliche wie in der Parodos, indem wieder die 3 *στοῖχοι* zum Vortrage herangezogen wurden, und zwar ohne Frage in der folgenden Weise.

Στρ. α'.				Ἀντ. α'.		
599 Dienerinnen	στοῖχος	β'	. .	609 Dienerinnen	στοῖχος	γ'
601 Mütter	—	α'	. .	611 Mütter	—	α'
602 Dienerinnen	—	β'	. .	612 Dienerinnen	—	γ'
603 Mütter	—	α'	. .	613 Mütter	—	α'
604 Dienerinnen	—	β'	. .	614 Dienerinnen	—	γ'

Στρ. β'.				Ἀντ. β'.		
619 Dienerinnen	στοῖχος	β'	. .	628 Dienerinnen	στοῖχος	γ'
621 Mütter		α'	. .	630 Mütter	—	α'
623 Dienerinnen	—	β'	. .	632 Dienerinnen	—	γ'
625 Mütter	—	α'	. .	634 Mütter	—	α'

Wir sind in der glücklichen Lage hier den Wechsel zwischen Dienerinnen und Müttern, wenn wir von den Stoichosbezeichnungen absehen, wenigstens im allgemeinen mit voller Sicherheit angeben zu können, da in *στρ. α'* die Anrede V. 599 *ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν*, in *ἀντ. α'* die Antwort V. 614 *φόβῳ γὰρ τῷ πάρος διόλλυσαι* und die Antwort in *στρ. β'* V. 623 f. *εἰδείης ἂν φίλων εἰδείης ἂν τύχας* sich als Eigenthum der Dienerinnen zu erkennen geben.

Ion II ist der Chor durch das, was er soeben auf der Bühne gehört und gesehen hat, in grosse Aufregung (Dochmien) versetzt. Er beklagt seine Herrin, die an dem Kinderglücke ihres ausländischen Gatten nicht theilnehmen solle, er überlegt, ob er ihr das erlebte mittheilen solle, er wünscht endlich, sich des Locals der Zeugung Ions erinnernd, dass dieser nicht nach Athen kommen, sondern vorher sterben möge. Quasi itur in consilium: audimus mulieres confirmare inter sese et instigare ut audacia corroboretur, alia alii in dominam amoris et studii quasi aemula exsistit, nulla Atheniensium vult tardior remanere, ac ne silentio ignaviae vel timiditatis coargui videantur enixe contendunt. O. Hense De Ionis fab. Eurip. part. chor. S. 24.

Es ist Henses Verdienst a. O. die Partie zum ersten Male als Wechselgesang des Chors erkannt zu haben. Er hat es sich angelegen sein lassen an ihr als an einem leuchtenden

Beispiele zu zeigen, ein wie ungemein wichtiges Hülfsmittel der Textkritik diese ganze chorische Frage ausmacht, und wie ihre Vernachlässigung selbst so bedeutende Gelehrte wie Heimsöth und van Herwerden in Irrthümer verstricken und zu den grössten Gewaltsamkeiten verleiten musste. Henses eigenes feines Gefühl und sein grosses Conjecturaltalent hat sich wieder einmal durch mehrere Emendationen glänzend bewährt. Ich lege im folgenden seinen Text zu Grunde.

Die Vertheilung freilich des Stasimons, die Hense schliesslich unter die einzelnen Choreuten vornimmt, ist nicht von der Art, dass sie alle Zweifel zum schweigen bringen könnte. Schon Wecklein erklärte in seiner Anzeige Jen. Litteraturz. 1876. S. 669: „Auch bei dem zweiten Stasimon des Ion, welches H. an zweiter Stelle behandelt, ist wenigstens die Art der Vertheilung zweifelhaft; es widerstrebt z. B. V. 691 *αὐτὴ δ' . . τέκνων* von *ὅταν . . εἰδῇ* zu trennen.“ Auch die Trennung der entsprechenden Verse in der Gegenstrophe sowie die Loslösung des Verses 703 ff. von den ihm vorangehenden hätte Wecklein nach dem Gedankenzusammenhange als gewaltsam notiren können. Auffallender ist der Umstand, dass die ganze Epodos einer einzelnen Person, mag dieselbe auch der Chorführer gewesen sein, zufallen soll, während der strophische Theil in so viele kleine Einzelkommata zerlegt wird. Am auffallendsten aber erscheint wieder die totale Vernachlässigung der Choraufstellung bei Hense. Wenn nach ihm in Strophe und Antistrophe je 7 Chorpersonen, in der Epodos eine thätig waren, wie ist damit die feste Gliederung des Chores *κατὰ στοίχους* oder *κατὰ ζυγά* in Uebereinstimmung zu bringen? Diese Schwierigkeiten entstehen dadurch, dass Hense alle Mitglieder des Chors beschäftigt. Es waren deren vielmehr nur 5, der *στοῖχος* der Protostaten, und zwar in gleicher Weise in der Strophe wie in der Antistrophe in Thätigkeit.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α' *Ὁρῶ δάκρυα καὶ πενθίμους* — *στρ.*
ἀλαλαγὰς στεναγμάτων τ' εἰσβολάς,
ὅταν ἐμὰ τύραννος εὐπαιδίαν — 690

πόσιν ἔχοντ' εἰδῇ,
αὐτὴ δ' ἄπαις ᾖ καὶ λελειμμένη τέκνων.

ἡ β' τίν', ὦ παῖ πρόμαντι Λατοῦς, ἔχρη-
σας ὑμνῳδίαν;

ἡ γ' πόθεν ὁ παῖς ὅδ' ἀμφὶ ναοὺς σέθεν 695
τρόφιμος ἐξέβα, γυναικῶν τίνος;

ἡ δ' θεοῦ με σαίνει
θέσφατα, μή τιν' ἔχῃ δόλον.

ἡ (ε') δειμαίνω συμφορὰν
ἐφ' ὅ ποτε βάσεται. 700
ἄτοπος ἄτοπα γὰρ παραδίδωσί μοι
τάδε θεοῦ φήμα.
ἔχει δόμων τύχαν ὁ παῖς
ἄλλων τραφεὶς ἐξ αἱμάτων.
τίς οὐ τάδε ξυνοίσεται; 705

ἡ α' Φίλαι, πότερ' ἐμᾷ ποτνίᾳ ἀντ.
τάδε τορῶς ἐς οὖς γεγωνήσομεν·
κακός, ἐν ᾧ τὰ πάντ' ἔχουσ' ἐλπίδων
μέτοχος ἦν τλάμων;
νῦν δ' ἡ μὲν ἔρρει συμφοραῖς, ὁ δ' εὐτυχεῖ. 710

ἡ β' πολιὸν εἰσπεσοῦσα γῆρας, τέκνων
ἀτίετος φίλων.

ἡ γ' μέλεος, ὃς θυραῖος ἐλθὼν δόμους
μέγαν ἐς ὄλβον οὐκ ἔσωσεν νόμους.

ἡ δ' ὄλοιτ' ὄλοιτ' ὦ 715
πότνιαν ἐξαπαφὼν ἐμάν.

ἡ (ε') καὶ θεοῖσιν μὴ τύχοι
καλλίφλογα πέλανον ἐπὶ
πυρὶ καθαγνίσας· τὸ δ' ἐμὸν εἴσεται
. . . . . .
. . τυραννίδος φίλα. 720
ἤδη πέλας δείπνων κυρεῖ
παῖς καὶ πατὴρ νέος νέων.

Die Berücksichtigung der Bühnenvorgänge in V. 721 f. berechtigt uns in dem Vertreter des letzten Kommas den Chorführer zu vermuthen. Vgl. übrigens mit unserer Anord-

nung die eurhythmische Gliederung bei H. Schmidt Monod. und Wechselges. p. CCCLVII sq.

Aehnlich könnte man auch in der Epodos dieselben 5 Protostaten einzeln singen lassen, sodass ἡ α' 723, ἡ β' 725, ἡ γ' 727, ἡ δ' 729, ἡ ε' 731 eintreten würde. An eine solche Vereinzelung dachte wohl Wecklein a. O. Allein ich bin im Gegentheil der festen Ueberzeugung, dass mit dem Schlusstheile der vollstimmige ungetheilte Chor eingriff. Der veränderte Ton des ganzen, die hier bemerkbare gravitas (Hense S. 26) scheint mir deutlich für diese Art der Ausführung zu sprechen.

Rhes. III bringt der Chor im Gespräch mit sich selber heraus, wer nach ihm nunmehr an der Reihe sei Posten zu stehen, und verlässt seinen Platz, um die Lykier, die an der Reihe sind, aufzuwecken.

Die Strophe macht in kurzen lebhaften Ausrufen auf den anbrechenden Morgen aufmerksam und fragt, wer in der Wache folge, indem sie zugleich die betreffenden sich zu erheben auffordert. In den angeschlossenen Anapästen wird durch ein dialogisches Abfragen festgestellt, dass jetzt als fünfte Wache die Lykier herankämen, und dass es demnach an der Zeit sei sie zu wecken. Die Antistrophe ist ruhiger gehalten und zusammenhängender abgefasst als die Strophe. Der Chor hört am Simois die Nachtigall und die Syrinx der Hirten, welche schon ihre Heerden auf dem Ida weiden, ihm kommt der süsse Morgenschlaf in die Augen. In den folgenden Anapästen stellt er Betrachtungen an über das Ausbleiben des Spähers, bis derselbe Befehl, der oben an der entsprechenden Versstelle den Schluss bildete, diesen Dialog abschneidet V. 551 ff. *αὐδῶ Λυκίους πέμπτην φυλακὴν βάντας ἐγείρειν ἡμᾶς κτλ.*

Aus allem ergiebt sich eine Theilung des Chors in Halbchöre, welche auch die Handschriften hier wenigstens in den Anapästen bezeichnen. In diesen verhandeln in der That offenbar nur 2 Personen. Also in Strophe und Antistrophe: die Halbchöre, in den Anapästen deren Führer; oder genauer:

Strophe:	ʽΗμιχ.	α′	. .	Antistr.:	ʽΗμιχ.	β′
Anapäste:	Κορ.	α′	. .	Anapäste:	Κορ.	β′
. . .	—	β′	. .	. . .	—	α′
. . .	—	α′	. .	. . .	—	β′
. . .	—	β′	. .	. . .	—	α′
. . .	—	α′	. .	. . .	—	β′

So fällt der gleiche Befehl am Ende der Anapäste auf die beiden Führer.

Rhes. IV stellt der Chor in der Strophe in allgemeinerer Weise darüber Muthmassungen an, wer wohl der freche Eindringling gewesen sein möge, und vermuthet dann in dem folgenden Wechselgespräch V. 694 ff. bestimmter Odysseus als den Thäter. Die Antistrophe beschreibt, wie Odysseus bereits einmal als Bettler verkleidet und den Atriden fluchend Troja aufgesucht habe. In der sich wiederum anschliessenden Unterhaltung 712 ff. spricht der Chor seine Befürchtung aus, Hektor werde ihm zürnen, weil er die Eindringlinge aus den Händen gelassen habe.

Auch hier hat uns die Ueberlieferung den Vortrag durch Hemichorien zum Theil erhalten. Und unstreitig war wie die ganze Anlage, so auch die Art der Darstellung genau die gleiche wie im dritten Stasimon, nämlich folgende.

Strophe:	ʽΗμιχ.	α′	. .	Antistr.:	ʽΗμιχ.	β′
Dialog:	Κορ.	α′	. .	Dialog:	Κορ.	β′
. . .	—	β′	. .	. . .	—	α′
. . .	—	α′	. .	. . .	—	β′
. . .	—	β′	. .	. . .	—	α′
. . .	—	α′	. .	. . .	—	β′
. . .	—	β′	. .	. . .	—	α′
. . .	—	α′	. .	. . .	—	β′

Bei dieser Vertheilung stimmt es sehr gut, dass, nachdem der Führer von Halbchor β′ V. 697 Odysseus als *θρασὺς ἐς ἡμᾶς* charakterisirt, und Halbchorführer α′ ihm das verwiesen hat V. 699, der von Κορ. β′ geführte Halbchor darauf in der Antistrophe das *θράσος* des Odysseus erzählt.

Wir glauben nicht zu viel behauptet zu haben, wenn wir oben die eben besprochenen Abweichungen von Euripides Art

das Stasimon zu gestalten als verschwindend wenige bezeichneten. Der Rhesus darf hierbei selbstredend nicht in Rechnung kommen; im Gegentheil durften wir im zweiten Capitel die Beschaffenheit seiner beiden letzten Stasima mit als einen Grund dafür aufzählen das Stück Euripides abzusprechen. Betreffs der wirklichen Abweichung aber im zweiten Stasimon der Supplices ist zu beachten, dass dort die chorischen Verhältnisse ganz singulärer Art sind. In keinem anderen Drama des Euripides ist der Chor wie in jenem aus zwei disparaten Bestandtheilen zusammengesetzt. Zudem geht die Theilung des Gesammtchors auch dort nicht weiter als bis zu den 3 Gliedern desselben, nicht hinunter bis zu einzelnen Personen. Im Ion, wo selbst diese Vereinzelung stattfindet, mag zum Theil die ausserordentliche Erregtheit des Chors zur Erklärung dienen, zum Theil wurde hier wenigstens in dem epodischen Schluss diejenige Art des Vortrages, welche in dem Euripideischen Stasimon die gewöhnliche ist, gewahrt.

Fünftes Capitel.

Die Wechselgesänge des Chors und die Kommoi.

Den durchgreifenden Unterschied, welcher zwischen den Stasima der antiken Tragödie und den hier zusammengestellten kommatischen Chorliedern sowohl hinsichtlich ihres allgemeinen Charakters, als auch ihrer Vortragsweise besteht, hat mit divinatorischem Blick vor langen Jahren und ohne die Unterlage umfassender Einzelforschungen O. Müller durchaus richtig erkannt und bestimmt angegeben. Ueber die Verschiedenheit ihres Charakters spricht er sich in seiner Ausgabe von Aeschylos Eumeniden S. 84 folgendermassen aus: „Durch die Stasima zerfallen die Tragödien in Acte, sie bilden Ruhepunkte, motiviren das Erscheinen neuer Personen und deuten auf ein merkliches Vorrücken der Zeit; ihrer innerlichen Bedeutung nach dienen sie dazu dem Geiste die Sammlung und erhabene Fassung zu geben, welche die alte Tragödie auch in der grössten Aufregung der Gefühle festzuhalten sucht. Dagegen die Kommatika — so bezeichnet Müller die Wechselgesänge des Chors im Gegensatz zu den eigentlichen Kommen und zu den Bühnenliedern —, wie die ihnen verwandten Gattungen, den einzelnen Acten oder Abtheilungen selbst angehören (so dass sie oft durch Dialog ersetzt werden können, von dem sie gleichsam nur eine lyrische Steigerung sind) und darnach auch wesentlich zur Fortführung und Motivirung der Handlung beitragen, indem sie Willensbewegungen, leidenschaftliches Begehren, mit einander kämpfende oder einander unterstützende Neigungen und Bestrebungen auf das lebendigste ausdrücken.“ Aber auch die grundverschiedene Art ihrer Darstellung und ihres Vortrages in der Orchestra hat er eben-

daselbst kurz zuvor aufs unzweideutigste hervorgehoben, indem er erklärt: „Die Gesänge der alten Tragödie lassen sich überhaupt in zwei Klassen theilen, deren Unterschied wichtiger scheint als irgend ein anderer: in Gesänge des ganzen Chors, wozu hauptsächlich die Stasima gehören, und in Gesänge einzelner. Diese letztern sind entweder Gesänge der Bühnenpersonen allein (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς, μονῳδίαι*); oder zwischen Bühnen- und Chorpersonen getheilte Lieder, welche *κομμοί* hiessen, weil in der ursprünglichen Tragödie Todtenklagen ihr Hauptinhalt waren; oder drittens zwar vom Chor, aber in einzelnen Stimmen, oder doch in kleineren Abtheilungen gesungene Stücke.“ Und fast noch entschiedener lauten Müllers Worte in seiner Geschichte der griech. Litt. II. S. 69: „Solche Gesänge, die nicht zwischen den Stufen der Handlung stehn, sondern selbst in die Handlung eingreifen, indem sie den Willen des handelnden bestimmen, können den Bühnenpersonen, dem Chor, oder endlich beiden angehören: nur dass dabei nirgends an vollstimmigen Chorgesang zu denken ist.“ Diese von Müller unbewiesen gelassenen grundsätzlichen Aufstellungen sind der Ausdruck auch meiner durch vieljährige Beschäftigung mit den griechischen Dramatikern gewonnenen Ueberzeugung, und ich hoffe die Richtigkeit derselben für Aristophanes dargethan zu haben und für Euripides im folgenden gleichfalls darthun zu können.

Diesen Schriftsteller speciell anlangend behauptete auch Ferd. Bamberger in der Schrift De carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis das häufige Vorkommen chorischer Einzelvorträge bei Euripides, verzweifelte indess wohl zum Theil im Hinblick auf die damals einzig von Böckh und G. Hermann gemachten vereinzelten Versuche des Nachweises und der Anordnung an der Möglichkeit bei unserem Tragiker feste und überzeugende Gesetze aufzufinden, welche derselbe bei der Vertheilung der Chorpartien unter die einzelnen Bestandtheile des Chors eingehalten habe. Wir lesen bei Bamberger a. O. Op. philol. S. 2: Apud Euripidem, quem saepe, ut a vulgatis et tritis recederet, ad antiqua rediisse constat, plura carmina a partibus chori canuntur quam apud Sophoclem. At ista non ea arte neque eo aequalitatis studio elaborata

esse videntur, in quod Aeschylum multam operam impendisse constat; unde incerta et dolosa res esse videtur argumenta investigare, quibus ratio eorum certe definiatur. Allein, wir meinen, G. Hermann hatte ein gutes Recht dazu, nachdem er zunächst Bambergers abenteuerliche Vorstellungen von dem Einflusse der *τραγῳδία γραμματική* des Kallias auf die Gestaltung einzelner Chorgesänge bei Sophokles und Euripides abgewiesen, in Bezug auf letzteren in der Beurtheilung der Bambergerschen Arbeit in der Schulzeitung von Zimmermann, Darmstadt 1833. S. 272 folgendes zu sagen: „Auch darin kann man Herrn B. nicht beistimmen, dass dergleichen einzelne Reden der Choreuten vom Euripides nicht so regelmässig wie vom Aeschylos behandelt worden seien: vielmehr bedarf dieser Dichter nur erst noch einer durchgreifendern Kritik.“

Heutzutage darf nach Kirchhoffs grundlegender Kritik der Handschriften das Unternehmen, welches Bamberger noch für unausführbar hielt, nicht als zu gewagt erscheinen, mag unsere Schätzung der Codices auch noch immer manchen Irrthümern unterworfen und, wie neuerdings öfters gezeigt worden ist, eine erneute Recension derselben geboten sein, und in Aussicht stehen.[1] Dabei glaube ich von einer detaillirten Nachweisung der Gründe, welche die Annahme einzelner Sänger oder Sprecher in den Euripideischen Wechselgesängen des Chors und in den Kommoi nothwendig machen, in jedem einzelnen Fall nunmehr absehen und mich auf gelegentliche Hindeutungen beschränken zu können. Diese Gründe springen bei der Lectüre jedem in die Augen und sind dieselben, welche ich bei Aristophanes in grosser Ausführlichkeit aufgezählt und eingehend beurtheilt habe: die Anreden, Aufforderungen, Befehle, Fragen und Antworten, welche der Chor an sich selber richtet, ferner die öftere Wiederholung und Variation der-

1) Vgl. Analecta Euripidea scripsit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff S. 1: At defecit Kirchhoffium adcurata codicum cognitio (es handelt sich hier um die Schätzung und Verwerthung des Palatinus 287 und des Florentinus 32, 2) und namentlich Rudolf Prinz Jahns Jahrbb. 1869. S. 763 f. und 1872. S. 525 ff., sowie besonders Mittheil. von B. G. Teubner 1875. No. 3.

selben Gedanken- und Gefühlsausdrücke, sodann die unvermittelten Gedankensprünge und Gegensätze in den Ansichten des Chors, endlich der bisweilen zu Tage tretende Wechsel des Metrums und die vom Dichter offenbar beabsichtigte und durch greifbare Mittel hervorgebrachte Gliederung der Chorika nach rhythmischen Perioden und deutlich abgegrenzten Sinnabschnitten. Es sind diese Indicien des Einzelvortrages, welche auch bei Euripides keinem Leser entgehen können, von den massgebendsten Kennern dieser Frage, mochten sie auch in anderen Fragen so verschiedener Meinung sein wie z. B. W. Christ und H. Schmidt, als zwingend anerkannt und gebilligt worden, und auch mein ehemaliger Gegner, Christian Muff, ist durch seine Bearbeitung der Sophokleischen Chorpartien offen auf meine Seite getreten.

Allein jene Thatsache stand ja als solche schon G. Hermann, schon Böckh fest, und doch fanden ihre hin und her gegebenen Vertheilungsversuche keinen nachwirkenden Beifall! Es zeigt sich hier in Bezug auf Euripides ebenso wie bei Aristophanes, dass Hermann, der namentlich in Betracht kommt, durch zu geringe Rücksichtnahme auf eine symmetrische und der Aufstellung des Chors entsprechende Anordnung das richtig erkannte Vorhandensein amöbäischer Lieder selbst in Misscredit brachte. Dadurch dass er sich hier von diesem, dort von jenem Eintheilungsgesetz leiten liess, dass er öfters sprungweise Choreuten bald aus dem einen, bald aus dem andern Gliede zum Vortrage heranzog, bald, ohne dass man einen Grund dafür absieht, einen ordinären Choreuten öfters als die andern, bald plötzlich zwei Chorpersonen zusammen mitten unter einzeln singenden oder sprechenden eintreten lässt: durch alle diese offenbaren Misstände kam es, dass eine hierhin zielende Untersuchung nach Hermann ganz ausgeblieben ist. Und doch können wir, wenn wir alle einschlagenden Euripideischen Chorpartien im Zusammenhange betrachten und einheitlich behandeln, gerade aus der von Hermann vernachlässigten Zahl und Stellung des tragischen Chors Anhaltspunkte für die Vertheilung gewinnen, welche Beachtung verdienen und diese wahrscheinlich zu machen im Stande sein dürften.

Es ergaben sich bei der Durcharbeitung der Wechselgesänge und Kommoi des Euripides auffallend viele Lieder, welche völlig zwanglos 3 oder 5 einzeln singende Stimmen aufwiesen. Wie sollte hier die Vertheilung vorgenommen werden? Am nächsten läge es bei der vorkommenden Dreizahl der Choreuten an die Aufstellung des Chors *κατὰ ζυγά*, bei der Fünfzahl an die *κατὰ στοίχους* zu denken. Das hat auch Hermann öfters gethan und u. a. in der Iphigenia Taurica aus der Anrede Iphigeneias an den Chor V. 1043 ff.:

ἀλλὰ πρός σε δεξιᾶς,
σέ καὶ σ' ἱκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρῄδος
γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων

gefolgert, der Chor habe dort *κατὰ ζυγά* gestanden, sodass die 3 Choreuten in primo ordine gemeint wären. Allein dem widerstreitet der Umstand, dass nicht selten in einer und derselben Tragödie bald 3, bald 5 einzelne Sänger erscheinen, ohne dass eine Aenderung in der Chorstellung erkennbar oder auch nur erklärlich ist. Alle diese meine lange gehegten Zweifel lösten sich, und die zu verschiedenen Zeiten auf verschiedenem Wege von mir gesuchten Erklärungsweisen gewannen eine bestimmte und für alle Stücke gleichmässige Richtung, als ich mich der Protostaten einerseits und des Koryphäos mit seinen beiden Parastaten andererseits erinnerte. Es hat über diese Bezeichnungen, wie überhaupt über die Chorstellungen in der Tragödie höchst umsichtig und zuverlässig Julius Sommerbrodt in seiner Inauguraldissertation Rerum scenicarum capita selecta, Berolini 1835 (jetzt abgedruckt in dessen Scaenica, Berlin 1876) gehandelt. S. 9 giebt er die folgende Uebersicht.

	ζυγ. ε	ζυγ. δ	ζυγ. γ	ζυγ. β	ζυγ. α
	e	d	c	b	a
στ. α	+	+	+	+	+
	k	i	h	g	f
στ. β	+	+	+	+	+
	p	o	n	m	l
στ. γ	+	+	+	+	+

Choreut. a πρωτοστ. ζυγ. α
— b πρωτοστ. ζυγ. β
— c πρωτοστ. ζυγ. γ } ἀριστεροστάται (στ. α)
— d πρωτοστ. ζυγ. δ
— e πρωτοστ. ζυγ. ε

Choreut. f g h i k δευτεροστάται ζυγ. α β γ δ ε
λαυροστάται (στ. β)
g h i ὑποκόλπιον

Choreut. l m n o p τριτοστάται ζυγ. α β γ δ ε
δεξιοστάται, δεξιόστοιχοι (στ. γ)

Als die Parastaten des Chorführers (c) erweist dann Sommerbrodt S. 13 im Gegensatz zu einer falschen Deutung O. Müllers besonders durch die Zeugnisse der alten Lexikographen die Choreuten b und d.[1]) Nach unserer Chorpartien bei Aristoph. S. 185 ff. befolgten Art und Weise den Chor darzustellen würde seine Aufstellung im Epeisodion folgende sein.

σκηνή

↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↑ ↑ ♁ ↑ ↑
α′ β′ γ′ δ′ ε′

θέατρον

Die Choreuten α′ β′ γ′ δ′ ε′ wären die Protostaten, γ′ der Koryphäos, β′ und δ′ seine Parastaten. Dieser auf der Seite des Publikums aufgestellte Stoichos[2]) enthielt bekanntlich, wie den Führer des gesammten Chorpersonals, so überhaupt die am besten geschulten Sänger. Es war daher nichts natür-

1) Ueber die Bedeutung der Parastaten handelt noch eingehender als Sommerbrodt unter Beibringung neuer Belege Muff Die chor. Techn. des Soph. S. 11 f.

2) Dass jenes Chorglied, welches den Koryphäos in seiner Mitte hatte, diesen seinen während der Parodos unangezweifelten Standpunkt nach Beendigung derselben verlassen und in den Epeisodien nicht dem θέατρον sondern der σκηνή zunächst gestanden habe, glaube ich auch für die Tragödie, wenigstens die Euripideische, trotz Muffs Ausführung auf S. 9 seiner chor. Techn. des Soph. leugnen zu müssen.

licher, als dass die Dichter bei der Ausführung der kommatischen Partien mit Vorliebe die Thätigkeit gerade dieses einen Stoichos beanspruchten, und zwar bei geringerer Lebhaftigkeit der Scene die Thätigkeit des Chorführers in Verbindung mit seinen Nebenmännern, bei leidenschaftlicherer Bewegung die Mitwirkung des ganzen Chorgliedes. Und so wird Iphigeneia in der oben angeführten Stelle auch nur den Koryphäos und dessen Nebenmänner angeredet haben, während der Chor wie fast durchgängig bei Euripides *κατὰ στοίχους* aufgestellt war. Es liegt ausserdem die Vermuthung sehr nahe, dass jene beiden Nebenmänner des Chorführers im Epeisodion, von denen während der Parodos der eine (β′) dessen Vordermann, der andere (δ′) dessen Hintermann war, beim Eintritt der Halbchorstellung bei einem Chore zu 15 Mann zugleich die Führer der beiden Halbchöre bildeten, während bei dem älteren Chore zu 12 Choreuten der Chorführer selbst höchst wahrscheinlich die Führung der einen Chorhälfte übernahm. Leider sind uns für die Reconstruction der Halbchorstellung gar keine objectiven Anknüpfungspunkte aus dem Alterthum überliefert, und wir können uns daher wie für die Komödie, so auch für die Tragödie nur eine subjective Vorstellung schaffen, welche wenigstens an die Forderung gebunden bleibt, dass unsere in den erhaltenen Dramen gefundene Darstellungsweise von Antichorien zu jenem Bilde passen muss, mit ihm nicht in Widerspruch stehen darf. Dieser Bedingung genügen die beiden hiernächst verzeichneten Figuren, bei denen es mir im wesentlichen darum zu thun ist die Verwendung zu demonstriren, welche die Parastaten als Halbchorführer (ɸ) gefunden haben mögen.

Fig. I.

a) Stellung während des Epeisodions.



b) Stellung während der Parodos.

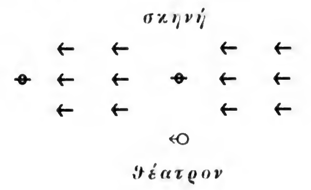


Fig. II.

a) In dem Epeisodion.

b) In der Parodos.

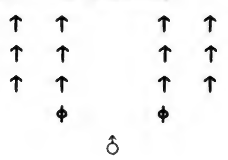


Fig. II hat vor Fig. I vielleicht den empfehlenden Vorzug grösserer Einfachheit, da bei ihr der Uebergang von b in a sich leichter und ohne Platzwechsel durch blosse Schwenkung vollzog. [1])

Bei Aufzählung der Stücke folge ich der in den vorstehenden Capiteln beobachteten chronologischen Reihenfolge.

---

1) Noch ansprechender erscheint mir jetzt Muffs Die chor. Techn. des Soph. S. 19 u. 137 vermuthete, von der unsrigen ein wenig abweichende Aufstellung während des Epeisodions:



1. Alcestis 218—231 = 232—245.

Wechselgesang des Chors.

Diese sehr bewegten iambischen Strophen des gespannten und erwartungsvollen Chores kurz vor der Katastrophe dürften folgendermassen unter die 5 Protostaten, deren mittelster — δ(γ′) — der Chorführer war, vertheilt gewesen sein.

ΧΟΡΟΥ

ὁ α′	Ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πᾷ πόρος κακῶν		στρ.
	γένοιτο καὶ λύσις τύχας		
	ἃ πάρεστι κοιράνοις;	220	
ὁ β′	ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα		
	καὶ μέλανα στολμὸν πέπλων		
	ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;		
ὁ (γ′)	δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως		
	θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν· γὰρ δύναμις με-		
	γίστη.	225	
ὁ δ′	ὦναξ Παιάν,		
	ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν.		
ὁ ε′	πόριζε δὴ πόριζε· καὶ πάρος γὰρ		
	τοῦδ' ἐφεῦρες, καὶ νῦν		
	λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ,	230	
	φόνιον δ' ἀπόπαυσον Ἅιδαν.		
ὁ α′	Παπαῖ, ...		ἀντ.
	ὦ παῖ Φέρητος, οἷ' ἔπρα-		
	ξας δάμαρτος σᾶς στερείς.		
ὁ β′	αἶ αἶ αἲ αἲ ἄξια καὶ σφαγᾶς τάδε	235	
	καὶ πλέον ἢ βρόχῳ δέρην		
	οὐρανίῳ πελά[σ]σαι.		
ὁ (γ′)	τὰν γὰρ οὐ φίλαν ἀλλὰ φιλτάταν		
	γυναῖκα κατθανοῦσαν ε[ἰ]ν ἤματι τῷδ' ἐπόψει.		
ὁ δ′	ἰδοὺ ἰδού,	240	
	ἥδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.		
ὁ ε′	βόασον ὤ, στέναξον, ὦ Φεραία		
	χθών, τὰν ἀρίσταν		
	γυναῖκα μαραινομέναν νόσῳ		
	κατὰ γᾶς χθόνιον παρ' Ἅιδαν.	245	

Halbchöre und Gesammtchor wurden hier von Kirchhoff gegen die handschriftliche Bezeichnung, welche wieder das gewöhnliche *ΧΟΡΟΣ* ist, angesetzt, indem Kirchhoff ohne Zweifel diese für die Parodos in den Codices und Scholien bezeugte Anordnung von dort hierher übertrug; und zwar nahm er Hemichorien bei 218 = 232 und 224 = 238, den Choros bei 218 = 232 an. Nur unter die beiden Halbchöre, ohne Heranziehung des vollstimmigen Chores, vertheilte Nauck das Chorikon, und H. Schmidt Monodien und Wechselges. der attisch. Trag. p. IV ist ihm gefolgt. Sie lassen *HM. A* bei 218 = 232 und 224 = 238, *HM. B* bei 221 = 235 und 226 = 240 zum Vortrage herankommen. Im Gegensatze hierzu hatte bereits G. Hermann in der von ihm besorgten Ausgabe Monks die Nothwendigkeit erkannt einzelne Personen und nicht einen grösseren oder kleineren concentus derselben im Wechsel zu statuiren. Nach Hermann trugen 10 Choreuten die beiden Strophen vor, oder vielmehr 11: dem elften fällt das angeschlossene anapästische System zu, welches Hermann mit Unrecht zu dem Wechselgesange rechnet, während es als überleitendes Bindeglied zwischen diesem und dem folgenden Theile des Epeisodions aufzufassen ist und als solches ebenso selbständig dasteht wie die den Stasima oder Parodoi unmittelbar sich anschliessenden Systeme. Es wurde auch in diesem Fall, wie regelrecht, vom Chorführer übernommen. Was für die Annahme einzelner Sänger entscheidend in die Wagschale fällt, ist die äusserst lebhafte Bewegung, in die der Chor geräth, und die sich durch die vielen Fragen und gegenseitigen Anreden und Aufforderungen deutlich documentirt: „Giebt es keine Rettung mehr? Soll ich schon Trauer anlegen? Ja, doch betet! Hilf uns, o Apollon! O beklagenswerther Admetos! Wie unglücklich bist Du! Doch sieh, dort naht die Gattin! Klage, o Land des Pheres!“ Der klar hervortretende persönliche und individuelle Charakter des ganzen schliesst mehrstimmigen Gesang aus. Eher könnte man an die F ü h r e r der Halbchöre und den Koryphäos denken und dann mit Benutzung der Kirchhoffschen Abtheilung diesen und seine beiden Parastaten, d. h. also 3 Chorpersonen, wechseln lassen; allein die bedeutende Erregtheit der Gemüther macht

eine Scheidung in 5 kleinere Absätze und demgemäss eine energischere Betheiligung des Chors wahrscheinlicher. Den Zweifel, welcher bei 227 über die Interpunction Platz greifen könnte, beseitigt der entsprechende Vers der Antistrophe, 241. Während nun aber die Hermannschen 11 Personen keinen Anspruch auf die Beistimmung der Herausgeber machen konnten, weil man nicht einsieht, weshalb die noch übrigen 4 im tragischen Chor schwiegen, so dürfen wir für den von uns in Thätigkeit gesetzten besten στοῖχος nach den obigen Ausführungen wohl eine günstigere Aufnahme hoffen. Als die Kommata des Chorführers empfiehlt sich unstreitig am meisten 224 u. 225 = 238 u. 239 abzusondern. Hierfür spricht einmal die Mittelstellung derselben, sodann enthält 224 f. einen Befehl an den Chor und 238 f. zeigt die den Führer charakterisirende Ruhe gegenüber aufgeregteren Ausrufungen. Ausserdem wäre ja ein Schwanken der Auswahl nur noch zwischen dem ersten oder letzten Komma möglich; aber das letzte muss als Chorführerpartie abgewiesen werden, weil demselben das anapästische System 246 ff. auf dem Fusse folgt und dieses schon dem Chorführer zugehört, das erste hinwieder muss seiner Lage wegen dem mittleren weichen.

Alcestis 873—940

(885—890 = 902—907 u. 916—920 = 935—940).

Kommos des Chors mit Admetos.

Der Chor kehrt mit Admetos von der Bestattung der Alkestis in die Orchestra zurück und erkennt in dem vorliegenden Kommos, der demnach zugleich eine Epiparodos bildet, des Herrschers grosses Unglück und seinen reichlichen Grund zum Kummer an, fordert ihn indess doch auf mit Klagen aufzuhören. Die Fünfzahl der chorischen Absätze im ersten Strophenpaare könnte uns bei oberflächlicher Betrachtung leicht wieder zur Annahme der eben gefundenen 5 Protostaten führen. Aber nach eingehenderer Erwägung muss uns alsbald klar werden, dass die Absätze des Chors in der Antistrophe eng und unzertrennbar zusammenhängen. Hermann zeigt bei Monk zu V. 901 wie auch die Verse 902 und 903 (bei den übrigen

kann ein Zweifel nicht stattfinden) dem Sinne nach verbunden sind, wenn er übersetzt und erklärt: „Sors quidem tibi atrocissima obtigit: sed finem nullum facis dolendi.“ Quo-significat, quamvis illa dira sors sit, tamen non esse sine fine lugendum. In quam sententiam etiam illa, quae sequuntur, addit. Wie in der Antistrophe so hat Hermann auch in der Strophe wiederholt mit vollem Recht auf den Zusammenhang des Gedankens hingewiesen und hingearbeitet, und ich glaube, dass die noch nicht zu Ende geführte kritische Behandlung dieser Partie sich von jenem Hermannschen Principe wenigstens wird leiten lassen müssen. So verfährt Hermann zu V. 884, wo er bemerkt: Vulgo *πέπονθας*. Scribendum erat *πεπονθώς*. Cohaerent verba cum praegressis *βᾶθι κεῦθος οἴκων*; ferner zu 886, wo wir lesen: Libri *τὰν νέρθεν οὐδὲν ὠφελεῖς*. Scilicet cum *νέρθεν* scriptum esset, eiecisse videntur metrici *δέ* (*νέρθε δ'*). Cohaerere enim orationem cum praecedentibus, ut in antistropha, sententia docet, quae est ad consolandum Admetum composita; endlich zu 888, wo die gangbare Lesart von ihm für frostig und absurd erklärt wird: Ac frigida quidem, quoquo te vertas, est. Absurda vero eo, quod, cum modo consolari Admetum studuisset chorus, nunc plane contrarium facit, triste esse affirmans, quod illi non amplius adspectu uxoris frui liceat. Accedit, quod hic quoque orationem cum praecedentibus continuari et res ipsa et comparatio antistrophae docet: cumque consentiens librorum scriptura *πρόσωπον ἄντα* in finem versus quadret, facile est ad intelligendum, grammaticos, ubi semel exciderat vocabulum, quod posuerat Euripides, ineptum illud *λυπρόν* adiecisse. Tu sic potius scripsisse poetam crede: *τὰν νέρθε δ' οὐδὲν ὠφελεῖς, τὸ μήποτ' εἰσιδεῖν φιλίας ἀλόχου στενάζων πρόσωπον ἄντα.* Für mich ist die Emendation überzeugend.

Nicht ohne Wahrscheinlichkeit darf man vermuthen, dass auch das zweite daktylo-trochäische Strophenpaar in ähnlicher Weise wie das erste von Schmerzensausrufen Admets unterbrochen wurde, die in unsern Handschriften mit der Zeit verschwunden sind. Eine Spur davon hat sich noch in BC b c d, wie es scheint, erhalten, welche Handschriften nach V. 936 ein ἒ ἔ Admets einschalten, worüber Kirchhoff in der Adn.

crit. sicher richtig bemerkt: Certe aut hic delenda aut strophae restituenda.

Auffallend ist, dass Hermann, welcher die Bildung des ersten Strophenpaares so richtig erkannte, hier verschiedene Personen des Chores auftreten lässt. Seiner Vertheilung zufolge sangen im ganzen 6, in jeder Strophe des ersten Paares 2 Choreuten, in jeder des zweiten 1 Choreut. Aber damit vernachlässigt Hermann den von ihm selber nachgewiesenen Gedankenzusammenhang und nimmt ferner keine Rücksicht auf die Aufstellung des Chors. Behalten wir diese in Obacht, so könnten wir, falls eine Mehrzahl von sprechenden geboten schiene, allein an die beiden Halbchorführer denken, welche einander etwa in der Weise ablösten, dass der erste die beiden Strophen, der zweite die Antistrophen übernahm. Allein eine solche Theilung des Chors ist hier durch nichts angedeutet, ausserdem würde man neben den zum Vortrage gelangenden Führern der Halbchöre den Führer des Gesammtchors ungern schweigen sehen. Vielmehr scheint gerade dieser es gewesen zu sein, welcher den Kommos mit Admetos ausführte. Er sucht immer von neuem einen frischen Trost für den gebeugten König hervor: „Unmässige Klage hilft zu nichts im Unglück“ — „Du duldest nicht allein so schwer, das ist allgemeines Menschenloos“ — Beispiel eines standhaft ertragenen herben Verlustes — „Einst so überglücklich, hast Du auch jetzt noch nicht das schlimmste erlitten, sondern nur verloren, was schon viele vor Dir verloren haben“; aber, so sehr der theilnehmende Koryphäos sich auch bemüht, es ist alles vergeblich, bis er zuletzt in fast verstimmtem Tone Admetos mit deutlicher Schärfe und absichtlicher Bestimmtheit in den letzten Worten auf die wahre, nicht übertriebene Grösse seines Verlustes aufmerksam macht. Diese Anlage des ganzen, die Steigerung der Trostgründe, namentlich aber der angegebene Charakter des letzten Chorkommas bestimmt mich allein den Chorführer überall anzunehmen. Ausserdem verdient die Anrede Admets an den Chor V. 910 ff.

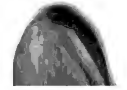
τί μ' ἐκώλυσας ῥῖψαι τύμβου
τάφρον εἰς κοίλην καὶ μετ' ἐκείνης
τῆς μέγ' ἀρίστης κεῖσθαι φθίμενον;

Beachtung. Sie kann bei ihrer individuellen Beziehung nur einem einzelnen aus dem Chor gelten, und wem mit grösserem Recht als dem hervorragendsten Vertreter desselben, der auch sonst mit den Schauspielern in intimere Beziehungen tritt, dem Koryphäos?

2. Medea 1240—1249 = 1250—1259 u. 1262—1270 = 1271—1181.

Wechselgesang des Chors mit Zwischenrufen der *παῖδες* hinter der Scene.

Dass diese im höchsten Grade erregte Chorpartie unmittelbar vor und während des Kindermordes der grausamen Mutter, welche im dochmischen Masse abgefasst ist, kein Stasimon bilden könne, wie angenommen wird, ist bereits oben im ersten Capitel nachgewiesen worden. Was namentlich hiergegen spricht, ist auch die nachweisbare Vortragsart der Partie. Es ist jetzt allgemein bekannt und zugestanden, dass dochmische Strophen und Systeme fast ausschliesslich von einzelnen Sängern vorgetragen wurden. Und der Inhalt tritt hierfür an unserer Stelle bestätigend hinzu. In der ersten Strophe ruft der entsetzte Chor die Ge und den Helios, den Ahnherrn Medeias, den alles schauenden, in wiederholtem Aufschrei zum Schutze der Kinder herbei; die entsprechende Antistrophe gemahnt die Mutter an die Schmerzen und die Sorgen, die sie um ihre Lieblinge getragen — umsonst getragen, und macht sie dann zweimal hinter einander darauf aufmerksam, wie Verwandtenmord stets auf das Haupt des Mörders ein ähnliches Weh heraufbeschwöre. Noch deutlicher zeigt sich der Wechselgesang in der zweiten Strophe, wo der Chor sich selber auf den innen ertönenden Wehruf der Kinder aufmerksam macht und sich auffordert zur Hülfe derselben ins Haus zu eilen. Schon dem Scholiasten zu V. 1262 *ἀκούεις βοάν* ist das angedeutete Verhältniss nicht entgangen, wenn er sagt: *τοῦτο πρὸς ἀλλήλας αἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ φασι πρὸς τὴν ἐρώτησιν· τὸ δὲ „ὦ κακοτυχὲς γύναι“ ἰδίως πρὸς τὴν Μήδειαν ἀναπεφώνηται· τὸ δὲ „παρέλθω δόμους“ πάλιν πρὸς ἀλλήλας κατ' ἐρώτησιν· τὸ δὲ „ἀρῆξαι φόνον δοκεῖ μοι τέκνοις“ κατὰ ἀπόφασιν.* — Im übrigen wird man wohl behaupten dürfen,



dass Nauck Eurip. Stud. I. S. 136 f. gegen Kirchhoff zu V. 1262 bis zur Evidenz gezeigt habe, wie auch von diesem Verse an antistrophische Entsprechung herzustellen erfordert sei. Und es ist wahrlich nicht nöthig hier mit H. Schmidt Monod. und Wechselges. S. 150 den furor antistrophicus anzuklagen. Derselben Meinung ist auch Wecklein, dessen Text ich in diesem Theile der Partie zu Grunde lege. Es ergeben sich aber in ihr von selbst und vollkommen gesetzmässig der Chorführer und seine Parastaten, also 3 singende Personen, in jeder Strophe. Der Chorführer ist in diesem Falle allemal der erste: er leitet 1240. 1250. 1271 eine neue Gedankenreihe ein, die dann seine Untergebenen weiterspinnen; für ihn schickt es sich ferner 1262 den Chor anzureden und als dessen Befehlshaber auf die eintretenden Ereignisse hinzuweisen. Die Stellung und Reihenfolge der vortragenden war demnach im folgenden diese:

γ′ (α′) β′

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) Ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαὴς — 1240 — στρ. α′
ἀκτὶς Ἁλίου, κατίδετ' ἴδετε τὰν
ὀλομέναν γυναῖκα, πρὶν φο[ι]νίαν
τέκνοις προσβαλεῖν χέρ' αὐτοκτόνον.

ἡ β′ σᾶς γὰρ ἀπὸ χρυσέας γονᾶς
ἔβλαστεν, θεοῦ δ' αἵματι πίτνειν — 1245
φόβος ὑπ' ἀνέρων.

ἡ γ′ ἀλλά νιν, ὦ φάος διογενές, κάτειρ-
γε, κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φονίαν
τάλαινάν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων.

ἡ (α′) Μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων — 1250 — ἀντ. α′
ἄρα, μάταν γένος φίλιον ἔτεκες, ὦ
κυανεᾶν λιποῦσα Συμπληγάδων
πετρᾶν ἀξενωτάταν εἰσβολάν.

ἡ β′ δειλαία, τί σοι φρενῶν βαρὺς
χόλος προσπίτνει καὶ δυσμενὴς — 1255
φόνος ἀμείβεται;

ἡ γ′ χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς ὁμογενῆ μιά-

σματ' ἐπὶ γαῖαν αὐτοφόνταις σύνοι-
δα θεόθεν πίτνοντ' ἐπὶ δόμοις ἄχη.
ΠΑ. οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας; 1260
ΠΑ. οὐκ οἶδ', ἀδελφὲ φίλτατ'· ὀλλύμεσθα γάρ.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α') Ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων; στρ. β'
ἰὼ τλᾶμον, ὦ κακοτυχὲς γύναι.
. . . .
. . . .
ἡ β' παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον
δοκεῖ μοι τέκνοις. 1265
ΠΑ. ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ'· ἐν δέοντι γάρ·
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

ΧΟΡΟΥ

ἡ γ' τάλαιν', ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-
ρος, ἅτις τέκνων ὃν ἔτεκες
ἄροτον αὐτόχειρι μοίρᾳ κτενεῖς. 1270
ἡ (α') Μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος ἀντ. β'
γυναῖκ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις,
Ἰνὼ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ' ἡ Διὸς
δάμαρ νιν ἐξέπεμψε δωμάτων ἄλῃ.
ἡ β' πίτνει δ' ἁ τάλαιν' ἐς ἅλμαν φόνῳ 1275
τέκνων δυσσεβεῖ,
ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,
δυοῖν τε παίδοιν συνθανοῦσ' ἀπόλλυται.
ἡ γ' τί δῆτ' οὖν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ
γυναικῶν λέχος πολύπονον, 1280
ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά.

Sowohl mit der hier angenommenen strophischen Gliederung, als auch mit dem in Anwendung gebrachten chorischen Einzelgesang stimmt O. Hense überein in seiner Behandlung der Stelle De Ionis fab. Eur. part. chor. S. 28 ff. Im einzelnen bestehen zwischen uns mehrfache Differenzen, wie die folgende Uebersicht der Henseschen Vertheilung lehrt: *ΧΟ.* ἡ α' 1240. ἡ β' 1244. ἡ γ' 1247 = ἡ δ' 1250. ἡ ε' 1254. ἡ ϛ' 1257. — ἡ ζ' 1262. ἡ η' . . . . . ἡ θ' 1264. ἡ ι' 1268 = ἡ ια'

1271. ἡ ιβ' 1273. ἡ ιγ' 1275. ἡ ιδ' 1277. ἡ ιε' 1279. Danach fallen unsere Personenansätze nur im ersten Strophenpaare zusammen, während im zweiten Hense ein mehr von 3 Ansätzen aufweist. Die Hauptverschiedenheit aber besteht darin, dass Hense nicht bei 3 Choreuten stehen bleibt, sondern alle Mitglieder des Chors verwendet. Ich habe mich mit dieser Annahme nicht befreunden können, und muss vielmehr die von Hense durchgeführte Anordnung für höchst unwahrscheinlich halten, und zwar aus zwei Gründen. Einmal nimmt sie in der zweiten Antistrophe keine Rücksicht auf den Sinn, sondern trennt unbarmherzig V. 1272:1273 die Apposition, V. 1276:1277 das Attribut von dem voraufgegangenen Beziehungsworte. Zweitens beachte man, dass zwar *στρ.* und *ἀντ. α'* gleichmässig je 3, dagegen *στρ. β'* 4 und *ἀντ. β'* 5 Choreuten umfassen. Wo bleibt da die erforderliche Symmetrie, wo die Berücksichtigung der Choraufstellung? Wie denkt sich Hense denn den Chor gegliedert? Er erklärt allerdings a. O. S. 2: Missum facio plerumque in his chartae angustiis quaestionem de stationibus chori, utrum *κατὰ στοίχους* an *κατὰ ζυγά* dispositus fuerit, quove ordine singuli locuti sint: allein das geht bei dieser Art von Untersuchungen absolut nicht an. Denn das heisst hier nichts anderes, als sich selbst die Augen verbinden und dann urtheilen wollen. Ueberhaupt ist Hense dadurch zu manchen unglaublichen Annahmen verleitet worden, dass er überall, wo er den Wechselgesang einzelner Chorsänger meistens ganz richtig erkannte, immer alle 15 Choreuten glaubte entdecken zu müssen. Durch diesen seinen Glauben ist es gekommen, dass er die Gliederung der Tragödien und den verschiedenen Charakter der Lieder oft völlig vernachlässigt. So wird man seinen Ansätzen des Personenwechsels im Hercules furens V. 732—754 und V. 807—813 a. O. S. 31 f. nur beitreten können: aber die Annahme von 15 hinter einander singenden und sprechenden Chorpersonen ist dort gewiss falsch, da Hense, um die beiden Partien zu verbinden, mit Ueberspringung eines Stasimons, sage eines Stasimons, weiter zu zählen genöthigt ist: *ΧΟ.* ὁ ιβ' 752. Stasimon. ὁ ιγ' 807. Ja, in der Helena 179—361 geht er S. 36 sogar von der Parodos durch ein gutes Stück Epeisodion bis in einen Kommos hinein und

mischt ebenda Electra 1147—1233 ein Stasimon, eine Wechselrede des Chors und einen Kommos zusammen, um seine 15 Choreuten herauszurechnen. Auf diese Weise kann man freilich das unmögliche möglich machen, aber man dürfte wohl der Prediger in der Wüste bleiben. Die Medeastelle anlangend glaubt Hense allerdings noch eine ganz besondere Veranlassung und einen sicheren Anhalt für seine Disposition zu haben durch ein sogenanntes testimonium des Altherthums. S. Rhein. Mus. 1876. S. 582 ff. („Die Abetragödie des Kallias und die Medea des Euripides"). Es ist dies jene räthselhafte Notiz bei Athenaeus VII p. 276 A und X p. 453 C, der zufolge Euripides in der Medea (und Sophokles im Oedipus) *τὰ μέλη καὶ τὴν διάθεσιν* der grammatischen Tragödie des Kallias nachgebildet haben soll, eine Notiz, an deren Deutung schon Männer wie G. Hermann, Böckh, Welcker, Bergk vergebens ihren Witz versucht haben. Und so sehr ich auch den von Hense bei dieser Gelegenheit wieder aufgewandten Scharfsinn anerkenne, so vermag ich doch nicht mich überhaupt von der Berechtigung seines ganzen Verfahrens mit Bezug auf Euripides zu überzeugen. Ist es wohl methodisch den Dichterworten offenbaren Zwang anzuthun und bei einem dramatischen Chorliede der Stellung der Sänger gar keine Rechnung zu tragen, nur um der Erklärung einer immer noch unsicheren und problematischen kurzen Notiz zu genügen? Sollte es nicht richtiger sein von dem überlieferten Gesange und seiner Erkenntniss auszugehen und, falls man ihn im Einklange mit einer zahlreichen Klasse analoger Gesänge angelegt findet, wie es hier der Fall ist, jene unverständliche Notiz links liegen zu lassen? Dass aber jene beiden Vorwürfe der Henseschen Diathesis in der That nicht erspart werden können, das glauben wir oben gezeigt zu haben. Zwar versucht Hense im Rhein. Mus. a. O. S. 591 und 594 f. die vernachlässigte Frage der Chorstellung nachträglich zu beantworten, indem er sich für die Stellung *κατὰ ζυγά* entscheidet. Allein gerade die Durchführung dieser Annahme offenbart nur um so deutlicher, dass bei Henses Anordnung der Partie eine reguläre Aufstellung der vortragenden Choreuten unmöglich ist. Denn wenn, wie es seiner oben angegebenen Vertheilung gemäss geschehen muss, im zweiten

metrischen Haupttheile die Strophe ein ζυγόν und einen einzelnen Choreuten enthält, die Antistrophe aber zwei einzelne Choreuten und ein ζυγόν, wenn also das ζυγόν in der Mitte so zu sagen zerrissen wird: so ist bei dieser unsymmetrischen Gliederung eine symmetrische Choreutenaufstellung eben undenkbar.

3. Hippolytus 363 — 374.

Wechselgesang des Chors.

Nachdem Phaidra ihrer Qual Ursache, ihre verbrecherische Liebe zu Hippolytos, gestanden hat, spricht sich der durch diese Entdeckung tief erschütterte und für die Fürstin bangende Chor in einer dochmischen Strophe, welche aus kurzen einzelnen, in sich abgeschlossenen Ausrufen besteht, über dieses Unglück aus: „Hast Du das Abscheu erweckende Leiden unserer Herrin vernommen?“ „Möchte ich doch lieber umkommen, bevor ich Dich enden sehe!“ „O Unglückliche Schmach hast Du ans Licht gebracht!“ Deiner harrt sicher ein neues grausiges Geschick!“ „Nicht mehr zweifelhaft ist das Loos, das Dir von Kypris bevorsteht, Du arme Tochter Kretas!“ Die kommatische Anlage dieses Gesanges, die lebhafte, abspringende, denselben Gemüthszustand in variirender Ausdrucksweise oft wiederholende Rede erkannte schon der Scholiast zu V. 363 ἄϊες ὦ und gab sie treffend so an: *οὐκ εὐαπάρτιστον ἀποτελεῖ* (sc. *ὁ χορὸς*) *τὸ σχῆμα τοῦ λόγου, διαφόροις τε ῥήμασιν αὐτὸ κατεπάγει, τὸ τῶν λυπουμένων ἦθος μιμούμενος, ὅσοι τὰ αὐτὰ κατεπάγουσι πρὸς πλείονα ἐνθύμησιν τῶν ἑαυτῶν κακῶν.* Und zwar haben wir hier 5 Absätze, also die Protostaten, von denen der Chorführer wahrscheinlich anhub, wie die Anrede an den Chor 363 vermuthen macht.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) Ἄιες ὦ, ἔκλυες ὢ
ἀνήκουστα τᾶς
τυράννου πάθεα μέλεα θρεομένας; 365
ἡ β′ ὀλοίμαν ἔγωγε, πρὶν σὰν φιλίαν
κατανύσαι φρενῶν. ἰώ μοι, φεῦ φεῦ.
ἡ γ′ ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων·

ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς.
ὄλωλας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά. 370
ἡ δ' τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει;
τελευτάσεταί τι καινὸν δόμοις.
ἡ ε' ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα
Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.

Vgl. die Periodisirung bei H. Schmidt Monod. und Wechselges. p. CCLIII, zu der unsere Gliederung in den Hauptpunkten stimmt; sie würde es noch mehr, wenn wir nur 3 Sänger, bei V. 363. 368 und 371 je einen, ansetzten; allein die Aufregung des Chors spricht für eine regere Betheiligung desselben.

Hippolytus 565—595.

Kommos des Chors mit Phaidra.

Der Chor erfährt von Phaidra, dass Hippolytos im Hause die Amme heftig schelte, welche ihm Phaidras Liebe zu ihm offenbart habe; darauf erklärt der Chor Phaidra für verrathen und fragt, was sie nun zu thun gedenke. Das Gespräch steigert sich von einfachen Trimetern des Chors (566. 568) zu unruhigen dochmischen Systemen desselben, um dann wieder zum Trimeter (593) hinunterzusteigen, während Phaidra, abgesehen von einigen Klagetönen, dem Trimeter durchweg treu bleibt. Die ruhigen Trimeter des Chors zu Anfang und Ende gehören ohne Frage dem Chorführer, dessen Sache es ist auch in kritischen Augenblicken sich nicht so vollständig wie seine Leute der Aufregung hinzugeben, sondern die Ruhe und Ueberlegung des Chefs zu bewahren. Die Dochmien, von denen sich gerade 4 Systeme finden (vgl. Schmidt a. O. p. CCLIX), übernahmen seine 4 Nebenmänner. Danach war die Vertheilung folgende:

Χο. ἡ (α') : 566. 568. 593 (Tri.)
ἡ β' : 571 ⎫
ἡ γ' : 576 ⎪ (Do.)
ἡ δ' : 581 ⎪
ἡ ε' : 586 ⎭

und Stellung wie Reihenfolge der vortragenden sowohl hier, als auch in dem vorher besprochenen Wechselgesange diese:

$\underbrace{\varepsilon' \quad \underbrace{\gamma' \quad (\alpha') \quad \beta'} \quad \delta'}$

Mit gutem Grunde glaube ich diese Aufstellung zu vermuthen und nicht etwa die auch denkbare:

$\underbrace{\varepsilon' \quad \delta'} \quad (\alpha') \quad \underbrace{\beta' \quad \gamma'}$

oder noch andere. Denn es hat viel ansprechendes, dass nächst dem Koryphäos zuerst seine Parastaten und dann erst die noch übrigen 2 Flügelchoreuten des ersten *στοῖχος* herangezogen wurden.

Hippolytus 770—784.

Wechselgespräch des Chors mit Zwischenrufen der Amme hinter der Scene.

Die Choreuten entnehmen den Rufen der Amme, welche man sich hinter der Scene erschallend denken muss (vgl. Kirchhoff zu V. 770: anders und nachweislich falsch Franz Fritze in s. Uebers.), dass Phaidra sich erhängt habe, halten in zweifelnden Fragen darüber Rath, ob sie ins Haus eilen sollen oder nicht, entscheiden sich für das letztere und schliessen endlich aus den Worten der Amme, dass Phaidra bereits eine Leiche sei. Kirchhoff und Nauck bezeichnen V. 777 f. und 779 f. nach Massgabe der meisten Mss. als von Halbchören gesprochen. Doch stand selbst diese Tradition nicht fest, da B *B* vor 777 *XO.* hat Selbstverständlich ist es durch die Frage und Antwort des Chors nothwendig gemacht an eine Theilung desselben zu glauben. Ob er aber in Folge seiner Meinungsverschiedenheit V. 777 ff., die kaum diesen Namen verdient, gleich in Halbchöre auseinanderrückte, erscheint sehr zweifelhaft. Sind also Halbchöre abzuweisen, so sind es auch deren Führer, und vielmehr wiederum die beiden Parastaten des Koryphäos in ihre Rechte einzusetzen. Freilich sind dieselben ja mit den Halbchorführern, wie oben ausgeführt worden ist, identisch, doch treten sie in den vorliegenden Trimetern nicht in dieser Eigenschaft auf. Die übrigbleibenden Trimeter sind offenbares Eigenthum des Chorführers, der beidemal constatirt, was aus dem jeweiligen Ruf

der Amme zu schliessen war. Die Stelle wurde also in der folgenden Weise aufgeführt.

ΤΡ. ἰοὺ ἰού. 770
βοηδρομεῖτε πάντες οἱ πέλας δόμων·
ἐν ἀγχόναις δέσποινα, Θησέως δάμαρ.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) φεῦ φεῦ, πέπρακται· βασιλὶς οὐκέτ' ἔστι δὴ
γυνὴ κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις ἠρτημένη.
ΤΡ. οὐ σπεύσετ'; οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον 775
σίδηρον, ᾧ τόδ' ἅμμα λύσομεν δέρης;

ΧΟΡΟΥ

ἡ β′ φίλαι, τί δρῶμεν; ἦ δοκεῖ περᾶν δόμους
λῦσαί τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;
ἡ γ′ τί δ'; οὐ πάρεισι πρόσπολοι νεανίαι;
τὸ πολλὰ πράσσειν οὐκ ἐν ἀσφαλεῖ βίου. 780
ΤΡ. ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ἄθλιον νέκυν,
πικρὸν τόδ' οἰκούρημα δεσπόταις ἐμοῖς.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) ὄλωλεν ἡ δύστηνος, ὡς κλύω, γυνή·
ἤδη γὰρ ὡς νεκρόν νιν ἐκτείνουσι δή.

Hippolytus 806—898
(806—812 = 847—850).

Kommos des Chors mit Theseus.

Kirchhoff schreibt in der Adn. crit. S. 489 zu 843—850: Vulgo choro tribuuntur omnes. At vv. 847—50 Theseo AC, hemichorio tribuunt B*BC*. Ego priora, cuius erant, Theseo reddidi et post v. 846 indicavi lacunam. Ich glaube, dass dies Verfahren Kirchhoffs, durch welches er auch die oben in der Ueberschrift angeführte antistrophische Entsprechung zu Wege bringt, in der scenischen Darstellung der Chorpartie seine Bestätigung findet.[1]) Die ganze Partie ist aus dochmi-

1) Wenn Kirchhoff in der Weidm. Ausg. diesem seinem Verfahren untreu geworden ist, so kann ich das ebenso wenig billigen, wie im folgenden seine Athetese der Verse 868—870 auf das Zeugniss des Scholiasten: ἔν τισιν οὐ φέρονται οὗτοι.

schen Strophen, Systemen und aus Trimetern zusammengesetzt. Die Strophe des Chors beklagt lebhaft in selbständigen Sinnabschnitten (vgl. Schmidt a. O. p. CCLXIII) Phaidra, die Antistrophe Theseus, die Trimeter dazwischen (829 f.) versuchen den über den Verlust seiner Gattin jammernden zu trösten. Der letzte Vers der Antistrophe deutete schon ahnungsvoll auf ein noch bevorstehendes Unheil hin, auf die für Hippolytos verhängnissvolle Tafel in der Hand der Todten. Hierauf beziehen sich die folgenden Worte des Chors, indem derselbe nach einem verdoppelten Wehruf in dochmischem Rhythmus (862 — 867) den Gott um Abwehr des Uebels bittet (868 — 870 Tri.), Theseus über die Ursache seines neuen Schmerzausbruchs befragt (873. 878 Tri.), ihn anfleht die inzwischen erfolgte Verfluchung seines Sohnes rückgängig zu machen (888 f. Tri.) und endlich auf den ankommenden Hippolytos selber hinweist (896 — 898 Tri.). Die Trimeter wurden sämmtlich, das ist unzweifelhaft, vom Chorführer gesprochen. Da nun den 3 Trimetern 868 — 870 ein dochmisches System vorausgeht, das aus 2 Absätzen besteht (Schmidt a. O. p. CCLXVII), so liegt es sehr nahe an den Chorführer und seine Parastaten zu denken. Und da hier der Chorführer zuletzt das Wort nimmt, so scheint es am einfachsten dasselbe Verhältniss auch in dem strophischen Theile vorauszusetzen. Hiernach würde dieser und das System mit den angeschlossenen Trimetern folgende Gestaltung zeigen.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α′ Ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν· *στρ.*
ἔπαθες, εἰργάσω
τοσοῦτον ὥστε τούσδε συγχέαι δόμους.
ἡ β′ αἶ αἶ . . . τόλμας, βιαίως θανοῦσ᾽
ἀνοσίῳ τε συμφορᾷ σᾶς χερὸς 810
πάλαισμα μελέας.
ἡ (γ′) τίς ἄρα σάν, τάλαιν᾽, ἀμαυροῖ ζωάν;
ἡ α′ . . . . *ἀντ.*
. . . . .
. . . .
ἡ β′ ᾧ τάλας, ὢ τάλας, ὅσον κακὸν ἔχει δόμος.

δάκρυσί μου βλέφαρα καταχυθέντα τέγ-
γεται σᾷ τύχᾳ.
ἡ (γ') τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆμα φρίσσω πάλαι. 850
ἡ α' φεῦ φεῦ. τόδ' αὖ νεοχμὸν ἐκδοχαῖς
ἐπιφέρει θεὸς κακόν. ἐμοὶ μὲν οὖν
ἀβίοτος βίου τύχα πρὸς τὸ κραν-
θὲν εἴη τυχεῖν. 865
ἡ β' ὀλομένους γάρ, οὐκέτ' ὄντας λέγω,
φεῦ φεῦ, τῶν ἐμῶν τυράννων δόμους.
ἡ (γ') ὦ δαῖμον, εἴ πως ἔστι, μὴ σφήλῃς δόμους,
αἰτουμένης δὲ κλῦθί μου· πρὸς γάρ τινος
οἰωνὸν ὥστε μάντις εἰσορῶ κακόν. 870

Die Reihenfolge der sprechenden aber war hier:

α' (γ') β'

während dieselbe in dem voraufgehenden Wechselgespräch des Chors umgekehrt:

γ' (α') β'

war.

4. Hecuba 1004—1021.

Wechsel des Chors mit Zwischenrufen Polymestors hinter der Scene.

Wieder sehr bewegte Scene vor (dochmische Strophe 1004—1012) und während (Trimeter 1013—1021) Polymestors Blendung, welche im Zelte von Hekabe in Verbindung mit Troerfrauen vollzogen wird. Die Strophe zerfällt nach Metrum und Sinn aufs augenfälligste in 2 Theile. Vgl. Schmidt a. O. p. CIII. Wie jeder der beiden Theile mit dem Trimeter (1004 und 1010) anhebt und dann zu Dochmien fortschreitet, so erhebt sich beidemal der ergrimmte Weiberchor zu einer Unglücksprophezeiung für des Thrakers Leben, welche durchaus denselben Inhalt zeigt. Bei dieser offenbar beabsichtigten parallelen Bildung kann ich mich nicht von der Berechtigung zu Naucks Aenderungen Eurip. Stud. I. S. 21 überzeugen, wo dieser Gelehrte aus den Trimetern 1004 und 1010 dochmische Verse herzustellen sucht. Die dann sich anschliessenden Trimeter zeigen ganz den bekannten Charakter des Einzelvortrags.

„Hört Ihr des Thrakers Wehegeschrei?“ „Freundinnen, drinnen geschieht ein Unglück!“ „Lasst uns zum Beistande Hekabes hineinstürzen!“ Das Scholion zu V. 1014 *ἠκούσατ'* überliefert auch eine Chortheilung, und zwar, wie gewöhnlich, in Halbchöre, verwechselt aber den Chor zum Theil mit den Troerfrauen im Zelte, wenn es heisst: *δίχοροί εἰσι νῦν αἱ γυναῖκες αἱ οὖσαι μετὰ τῆς Ἑκάβης καὶ ἄλλαι οὖσαι ἔξω τῶν σκηνῶν.* Auch einige jüngere Handschriften scheinen nach Kirchhoffs Adn. crit. zu diesem Verse jene Theilung zu haben. Mit Recht bemerkt indessen Hermann dagegen zu demselben Verse: Non hemichoria, sed una atque altera ex chori personis loquuntur, ohne jedoch etwas genaueres über die Vertheilung anzugeben. Wir meinen, sie wird diese gewesen sein.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α' οὔπω δέδωκας, ἀλλ' ἴσως δώσεις δίκην·
ἀλίμενόν τις ὡς εἰς ἄντλον ἐμπεσὼν 1005
λέχριος ἐκπεσῇ φίλας καρδίας
ἀμέρσας βίον. τὸ γὰρ ὑπέγγυον
δίκᾳ καὶ θεοῖσιν οὐ συμπίτνει
ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν.

ἡ β' ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς, ἥ σ' ἐπήγαγε 1010
θανάσιμον πρὸς Ἀίδαν, ἰὼ τάλας·
ἀπολέμῳ δὲ χειρὶ λείψεις βίον.

ΠΟ. ὤμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.

ΧΟΡΟΥ

ἡ γ' ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρῃκὸς οἰμωγήν, φίλαι;
ΠΟ. ὤμοι μάλ' αὖθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς. 1015

ΧΟΡΟΥ

ἡ δ' φίλαι, πέπρακται καίν' ἔσω δόμων κακά.
ΠΟ. ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε λαιψηρῷ ποδί·
βάλλων γὰρ οἴκων τῶνδ' ἀναρρήξω μυχούς.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (ε') ἰδού, βαρείας χειρὸς ὁρμᾶται βέλος.
βούλεσθ' ἐπεισπέσωμεν; ὡς ἀκμὴ καλεῖ 1020
Ἑκάβῃ παρεῖναι Τρῳάσιν τε συμμάχους.

Das letzte Dictum dem Chorführer zu überweisen bestimmt mich einmal die in ihm enthaltene Aufforderung an den Chor und die in den letzten Worten hervortretende Entschlossenheit, welche dem Führer ansteht, sodann der grössere Umfang desselben im Vergleiche zu 1014 und 1016. Die beiden Absätze der Strophe aber mussten zwei correspondirenden Personen des *στοῖχος* gegeben werden, und es war daher bei ihnen an den Chorführer zu denken nicht möglich: sie wurden wahrscheinlich von den Parastaten gesungen. Die Reihenfolge der vortragenden aber mag so gewesen sein:

γ' α' (ε') β' δ'

Ganz dieselbe Verwendung fanden übrigens die 5 Protostaten schon vorher einmal in der Hecuba bei Gelegenheit des Kommos, den Hekabe, die Dienerin und der Chor ausführen, als vor der vom Schicksal heimgesuchten Mutter die Leiche ihres Sohnes Polydoros enthüllt wird (671—708). Hekabes Klage steigert sich bei der Grösse ihres Schmerzes von Trimetern aus zu dochmischem Rhythmus, während die Dienerin und der Chor den Trimeter festhalten. Hier hatten Seidler und Hermann auf abweichenden Wegen antistrophische Gliederung gesucht, schliesslich jedoch Hermann selber zu V. 672 alle jene Bemühungen für vergeblich und überflüssig erklärt. Auch Schmidt unterscheidet p. XCV sq. 5 von einander unabhängige Kommata. Die Trimeter des Chors könnte man bei oberflächlicher Betrachtung alle dem Chorführer zu überweisen geneigt sein. Aber wenn wir genauer zusehen, müssen wir bald inne werden, dass die Worte des Chors 707 f.

ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τοῦδε δεσπότου δέμας
Ἀγαμέμνονος, τοὐνθένδε σιγῶμεν, φίλαι

von einem andern Mitgliede desselben gesprochen wurden als die unmittelbar vorhergehenden, und zwar ohne Frage vom Chorführer, welcher beim Erscheinen Agamemnons einem Choreuten, welcher Hekabe sein Bedauern ausdrückt, Schweigen auferlegt. Da sich nun vor 705 noch weitere 3 chorische Dicta zeigen, so werden wir zu folgender Vertheilung gedrängt:

XO. ἡ α' 683. ἡ β' 696. ἡ γ' 699. ἡ δ' 705. ἡ (ε') 707.

5. Andromacha 1170—1184 = 1185—1196.

Kommos des Chors mit Peleus.

Während der bei der Leiche seines Grosssohnes klagende Peleus in der Strophe auf die Worte des Chores, welcher ihm in mannigfacher Weise sein Beileid ausdrückt und Trost ihm zu spenden sucht, gar keine Rücksicht nimmt, thut er dies in der Antistrophe und zeigt sich hier dem Mitgefühl schon zugänglicher. Gegen die Zerlegung dieses iambischen Strophenpaares in mehrere bei den Herausgebern erklärte sich mit Recht Westphal Metrik III. S. 252. Man sehe, welche überkünstliche Gliederung z. B. Hermann zu V. 1166 beschreibt:

Χ.	Π.	Χ. Π.	Χ. Π.	Χ.	Π.	Χ. Π.	Χ. Π.
α.	α.	β.	γ.	δ.	δ.	β.	γ.

Apparet respondere inter se strophas α. α. δ. δ., quarum singulae ab una persona canuntur, ita ut stropham chorus, antistropham Peleus habeat; diversae ab his sunt β. γ. β. γ., in quarum singulis et chori et Pelei verba continentur. Für Westphals Eintheilung entscheidet sich auch Schmidt a. O. p. XLIII. Legen wir sie zu Grunde, so haben wir in Strophe wie Antistrophe je 3 chorische Dicta. Dadurch wird uns die Annahme des Chorführers und seiner Parastaten nahe gelegt. Freilich könnte man auch durchweg mit dem Chorführer auskommen; allein jene Annahme empfiehlt sich doch mehr theils wegen der Dreizahl der Kommata, theils weil es angemessener erscheint, dass verschiedene Personen, jeder für sich und von einem andern Gesichtspunkte aus, auf den anfangs gänzlich unzugänglichen Peleus tröstend einzuwirken sich bemühen. Der Chorführer wird hiermit in beiden Abschnitten den Anfang gemacht haben. So ergiebt sich folgende Vertheilung.

		στρ.		ἀντ.
Χο.	ἡ (α′) :	1170	=	1185
	ἡ β′ :	1176	=	1189
	ἡ γ′ :	1180	=	1192

6. Hercules furens 732—736 = 743—748. 737—742 = 749—754.

Wechselgesang des Chors mit Zwischenrufen des Lykos hinter der Scene.

Der Chor drückt seine Freude über das Ende der Noth und den unverhofften Schicksalswechsel in wiederholten, bald aufgeregteren, bald ruhigeren Ausrufen aus. Er wird auf die Vorgänge im Palast und den Wehruf des sterbenden Lykos aufmerksam, antwortet ihm, weist den Vorwurf des Amphitryon, den dieser früher den Göttern und namentlich Zeus gemacht hatte (vgl. V. 339 ff. 499), als ungerecht und durch die jetzigen Ereignisse widerlegt zurück (749—751) und fordert schliesslich die Genossen zum Reigentanz auf. Denn die Verse 749—51 bedürfen wohl der von uns gegebenen Interpretation und sicherlich der Aenderung in der Interpunction, dass man das Fragezeichen hinter 749, und nach 751 ein Punctum setzt. Indess kann bei dieser Bezeichnung der Ausspruch des Chors auch auf Lykos gedeutet werden, wenn auch eine bestimmte auf Verachtung der Göttermacht zielende Aeusserung seinerseits nicht vorliegt. Er hat durch sein Thun dieselbe bewiesen. Man könnte hier an Halbchöre (Dochmien) und deren Führer (Trimeter) denken, doch passt zur Lebendigkeit der Situation besser der Vortrag durch einzelne Choreuten, und zwar, wie die Gliederung der Strophen an die Hand giebt, durch deren 3, d. h. den Chorführer und seine beiden Parastaten, in folgender Weise.

ΧΟΡΟΥ

δ α′ *Μεταβολὰ κακῶν· μέγας ὁ πρόσθ᾽ ἄναξ* — στρ. α′
πάλιν ὑποστρέφει βίοτον εἰς Ἅιδαν.
δ β′ *ἰὼ δίκα καὶ θεῶν παλίρρους πότμος.*
δ (γ′) *ἦλθες χρόνῳ μὲν οὗ δίκην δώσεις θανών,* — 735
ὕβρεις ὑβρίζων εἰς ἀμείνονας σέθεν.
δ α′ *χαρμοναὶ δακρύων ἔδοσαν ἐκβολάς.* — στρ. β′
δ β′ *πάλιν ἔμολ᾽ ἃ πάρος οὔποτε διὰ*
φρενὸς ἤλπισεν παθεῖν γᾶς ἄναξ.
δ (γ′) *ἀλλ᾽, ὦ γεραιοί, καὶ τὰ δωμάτων ἔσω* — 740
σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.
ΛΥ. *ἰώ μοί μοι.*

ΧΟ.

δ α′ Τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν — ἀντ. α′
φίλιον ἐν δόμοις· θάνατος οὐ πρόσω.
δ β′ βοᾷ βοᾷ φόνου φροίμιον στενάζων ἄναξ. 745
ΛΥ. ὦ πᾶσα Κάδμου γαῖ', ἀπόλλυμαι δόλῳ.

ΧΟΡΟΥ

δ (γ′) καὶ γὰρ διώλλυς· ἀντίποινα δ' ἐκτίνων
τόλμα, διδούς γε τῶν δεδραμένων δίκην.
δ α′ τίς ὁ θεοὺς ἀνομίᾳ χραίνων θνητὸς ὤν; — ἀντ. β′
δ β′ ἄφρονα λόγον οὐρανίων μακάρων 750
κατέβαλ', ὡς ἄρ' οὐ σθένουσιν θεοί.
δ (γ′) γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβὴς ἀνήρ.
σιγᾷ μέλαθρα· πρὸς χοροὺς τραπώμεθα.
φίλοι γὰρ εὐτυχοῦσιν οὓς ἐγὼ θέλω.

Die Entsprechung liegt so auf der Hand, dass man unstreitig antistrophische Bildung gegen Schmidt a. O. S. 154 anzunehmen hat. Im übrigen findet unsere Vertheilung der Strophen unter die 3 Chorpersonen gerade durch die von Schmidt innerhalb der 4 Kommata, welche er statuirt, angesetzten Abschnitte ihre Bestätigung, vgl. p. CXCVII. Ob man aber mit Kirchhoff, dem ich gefolgt bin, 2 Strophenpaare oder mit Nauck nur eines (732—742 = 743—754) zu Grunde legt, ist im wesentlichen gleichgültig; nur dürften sich sowohl wegen der Trimeter, welche immer die Grenze bilden, als auch wegen der wiederkehrenden 3 Personen jedes Theiles die Kirchhoffschen Paare dem Ohre und Auge der Zuschauer mehr insinuirt haben. Zu künstlich dagegen ist Hermanns Verfahren, der die Trimeter als besondere Systeme und Antisysteme abgrenzt und darin fehlt, dass er den Trimeter des Lykos 746 in die Responsion mit hineinzieht, während dies dort ebenso wenig geschehen darf wie bei 742. Der überzählige Trimeter 754, den schon Nauck in der Ann. crit. als suspectus notirte, wird von Wecklein Studien zu Eurip. Supplementbd. VII der Jahrbb. f. Phil. von Fleckeisen S. 359 aus folgenden drei Gründen als unecht bezeichnet: „Einmal ist *πρὸς χοροὺς τραπώμεθα* der richtige Abschluss. Zweitens entsprechen den strophischen Versen 732—742 als Antistrophe

die Verse 74[illegible] [illegible] Hause schallenden Rufe des [illegible]ykos ἰώ μοι μ[illegible] [illegible]τα Κάδμου γαῖ', ἀπόλλυμαι δόλῳ sich der Responsion entz[illegible]en. Endlich wäre der Ausdruck οὓς ἐγὼ θέλω nur bei räthselhafter Andeutung am Platze wie V. 748 εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.“ Von diesen Gründen ist der zweite noch der ziehendste, aber auch er verfängt nicht recht, da ein Trimeter mehr am Schluss des ganzen nicht unerklärlich erscheint.

Dass in unserer Partie einzelne Sänger und Sprecher auftraten, hat schon Hermann gesehen und bei dieser Gelegenheit seine bekannte Observation über die Vortragsweise der Dochmien gemacht (Praef. p. XV). Allein er suchte mit Gewalt alle 15 Personen des Chors unterzubringen und wurde dadurch zu Mitteln gezwungen, die verwerflich sind und seine Anordnung im Vergleich zu der oben versuchten unregelmässig und gesucht erscheinen lassen. Was zunächst die Hermannschen Strophen anlangt, so ist es durch rein gar nichts motivirt, dass in ihnen die Choreuten immer paarweise singen. Ferner fällt die Ungleichmässigkeit der Vertheilung unangenehm auf, indem Strophe und Antistrophe α' je 4, Strophe und Antistrophe β' je 2 Personen darbieten. Hinsichtlich seiner Systeme ist zu bemerken, dass einmal V. 753 von 752 unmöglich getrennt und einem anderen Sprecher zugewiesen werden kann, da die Worte aufs engste zusammenhängen. Hermann machte die Abtrennung offenbar nur dem von ihm angenommenen entsprechenden System zu Liebe. Ausserdem erfuhren die Trimeter überhaupt von ihm eine viel zu gesuchte Interpretation, auf die wir noch etwas genauer eingehen müssen. Während wir die Trimeter sämmtlich einer und derselben Person gegeben haben, sagt Hermann Praef. p. XIV: Trimetros quidem non omnes ab eadem chori persona recitari res ipsa docet, cum is, cuius sunt versus 740. 741, alium moneat, ut secum propius ad regias aedes observatum accedat. Quare quae interea chorus agit, aliarum sint personarum necesse est quam horum, qui observatum ierant. Und ebendaselbst p. XV sq. heisst es: Cum versus 735. 736 et 747. 748 et eodem modo allocutionem Lyci contineant et idem prodant ingenium, consentaneum est hos quatuor versus ab eadem persona pronun-

tiatos credere (nach Herm. Text vom fünften Choreuten, dem Chorführer). Deinde qui habet versus 740. 741 (nach H. Text ὁ η′), ut ex allocutione ὦ γεραιέ intelligitur, unum alium senem propius ad regias aedes secum adducit. Hos igitur, caeso Lyco, rem reliquis indicare necesse est: idque illi faciunt, et sic quidem, ut is, qui antea tacitus cum altero abierat, pronuntiet versum 752 (nach H. Text ὁ ιε′), eique alter, qui hunc antea secum avocaverat, versibus 753. 754 succedat (ὁ η′). Hiergegen muss eingewendet werden, dass Hermann, so fein er auch den Vorgang in der Orchestra sich ausgedacht hat, doch über denselben sich nicht völlig klar geworden ist. Und zuvörderst entfernten sich diejenigen, qui observatum ierant, ja nicht aus der Orchestra, sondern näherten sich nur der Mittelthür der Skene und konnten deshalb immerhin an dem Wechselgespräch theilnehmen. Nächstdem ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass zwei gewöhnliche Choreuten, der achte und der fünfzehnte, aus ganz verschiedenen Gliedern des Chors heraustreten und auf ihren Kopf plötzlich eine Visitation unternehmen. Viel natürlicher ist sich vorzustellen, dass der Chorführer mit den Worten 740 f. an seine Leute eine Aufforderung ergehen lässt, deren Ausführung dann unterbleibt, weil sie durch die verzweifelten Rufe des Lykos unnöthig wird. Aus dem Verstummen des überfallenen Königs folgert dann derselbe Chorführer 752 f. seinen Tod („der Frevler lebt nicht mehr, denn es ist still im Palast“). Kurz die Trimeter sind ohne Ausnahme Eigenthum des Chorführers, wie dies bereits von Tyrwhitt erkannt worden, und mit Kirchhoff ist V. 740 statt ὦ γεραιέ zu lesen ὦ γεραιοί, vgl. γέροντες V. 752 u. 809. Als das Eigenthum des Chorführers kennzeichnet jene Verse ganz unverkennbar die überlegene Ruhe gegenüber der dochmischen Bewegung und die öfteren Befehle an den Chor (τὰ δωμάτων ἔσω σκοπῶμεν 740 f. πρὸς χοροὺς τραπώμεθα 753).

Hercules furens 807—813.

Wechselnde Rufe des Chors.

Der Chor flieht entsetzt vor dem Anblick der Lyssa und ruft Apollon zur Abwehr und Errettung an.

ΧΟΡΟΥ

δ (α′) ἔα ἔα·
ἆρ' εἰς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἥκομεν φόβου,
γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὁρῶ;
δ β′ φυγῇ φυγῇ 810
νωθὲς πέδαιρε κῶλον, ἐκποδὼν ἔλα.
δ γ′ ὦναξ Παιάν,
ἀπότροπος γένοιό μοι τῶν πημάτων.

V. 813 τῶν mit Fix zu streichen und dann dochmisch zu messen halte ich nicht für geboten; vielmehr fasse ich mit Hermann 807—809 proodisch und 810. 11 mit 812. 13 respondirend. Auf diese Weise wurde bei der Aufführung durch die correspondirenden Parastaten und den Chorführer in ihrer Mitte die Composition dem Auge vorgeführt. Die Sprecher folgten sich also hier:

γ′ (α′) β

Vorhin hielten sie diese Reihenfolge ein:

α′ (γ′) β′

Während im ersten Fall der Koryphäos (α′) beginnt, schliesst er im andern (γ′).

Hercules furens 866—911.

Wechselgesang des Chors und Kommos mit dem Boten.

In zusammenhangslosen, abgerissenen, oft dasselbe variirenden Ausrufen meistens dochmischen Masses beklagt der Chor bald den Wahnsinn des Herakles, bald das Unglück seiner Kinder, bald weist er auf des Hauses Einsturz hin. Es lassen sich aus dem Liede die einzelnen Stadien der Handlung erkennen: — 880 erwartet der Chor nur, was geschehen soll, — 893 hört er drinnen das beginnende Getöse und warnt die Kinder, — 898 ist der Einsturz erfolgt: da tritt der Bote heraus, und alsbald schliesst sich an eine Verhandlung einzelner Choreuten mit ihm. Diese 3 grösseren Sinnabschnitte enthalten nun jedesmal je 5 redende Chorpersonen, d. h. einen Stoichos. In dem zuletzt herankommenden, welcher, weil er den Dialog mit der Bühne führt, vermuthlich

den Chorführer enthielt, dessen Geschäft dies häufig allein ist, war dieser ohne Frage wieder der letzte Sprecher, da das letzte Dictum des Chors in zusammenhängender und gefassterer Rede nach der Art und Weise fragt, wie der wahnsinnige Vater seine Kinder umbrachte, während die voraufgehenden Dicta nur allgemeine Fragen oder kurze Ausrufe des Entsetzens sind. Hermanns antistrophische Gliederung ist wieder viel zu kunstvoll: seine Strophen bestehen ganz gewöhnlich nur aus einem Verse oder ein Paar Worten und zeigen folgende geradezu verwirrende Aufeinanderfolge: *προῳδός. α'. α'. β'. γ'. δ'. ε'. δ'. μεσῳδός. ϛ'. γ'. ϛ'. ζ'. ζ'. β'. ε'. ἐπῳδός.* Ich zweifle nicht daran, dass Hermann bei einer neuen Bearbeitung seiner Ausgabe selbst diesen Versuch entsprechende Strophen aufzufinden würde verworfen haben, wie das in andern Tragödien, die er zum zweiten Mal edirte, mehrfach geschehen ist. Dem entsprechend kann auch seine Vertheilung unter die 15 einzelnen Choreuten, welche seinem Scharfblick allerdings nicht entgangen sind, keineswegs befriedigen. So wird von ihm V. 891 ff. von 890 gewaltsam losgerissen und ebenso unnatürlich 894—898 und 907—911 zerstückelt. Die Vertheilung der Chorpersonen auf die einzelnen Strophen entbehrt jeder Symmetrie und weist folgendes wirre Durcheinander der sich ablösenden Sänger auf:

ὁ α'.	ὁ β'.	ὁ γ'.	ὁ δ'.	ὁ ε'.	ὁ ϛ'.	ὁ ζ'.
ὁ η'.	ὁ θ'.	ὁ ι'.	ὁ ια'.	ὁ ι'.	ὁ ιβ'.	ὁ ιγ'.
ὁ θ'.	ὁ ιδ'.	ὁ ιδ'.	ὁ ιδ'.	ὁ η'.	ὁ ια'.	ὁ ιε'.

Im Gegensatz zu Hermann hat Schmidt a. O. S. 155 f. und p. CCIII sqq. die Composition dadurch klar gelegt, dass er 9 selbständige Kommata nachweist. Auf jeden der von uns oben unterschiedenen 3 grösseren Complexe nach dem Inhalt —880, —893, —911, welche die 3 *στοῖχοι* umfassen, fallen je 3 Kommata Schmidts, sodass auf V. 866—880 *κόμμα α'. β'. γ'* und *στοῖχος α'*, auf V. 881—893 *κόμμα δ'. ε'. ϛ'* und *στοῖχος β'*, auf V. 894—911 *κόμμα ζ'. η'. θ'* und *στοῖχος γ'* kommen, wie die nachstehende genauere Darstellung unserer Anordnung ausweist.

ΧΟΡΟΥ

στοῖχος α′

ὁ α′ ὀτοτοτοτοτοῖ, στέναξον· ἀποκείρεται κ. α′
σὸν ἄνθος πόλεος, ὁ Διὸς ἔκγονος.

ὁ β′ μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς μανιάσιν Λύσσας
χορευθέντ᾽ ἐν αὐλοῖς. 870

ὁ γ′ βέβακεν ἐν δίφροισιν ἁ πολύστονος, κ. β′
ἅρμασι δ᾽ ἐνδίδωσι κέντρον ὡς ἐπὶ λώβᾳ
Νυκτὸς Γοργὼν ἑκατογκεφάλοις
ὄφεων ἰαχήμασι, Λύσσα μαρμαρωπός.

ὁ δ′ ταχὺ τὸν εὐτυχῆ μετέβαλεν δαίμων, 875 κ. γ′
ταχὺ δὲ πρὸς πατρὸς τέκν᾽ ἐκπνεύσεται.

ὁ ε′ ἰώ μοι μέλεος,
ἰὼ Ζεῦ, τὸ σὸν γένος ἄγονον αὐτίκα
λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἀποινόδικοι δίκαι
κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν. 880

στοῖχος β′

ὁ ϛ′ ἰὼ στέγαι, κ. δ′
κατάρχεται χόρευμα τυμπάνων ἄτερ,
οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρσῳ.

ὁ ζ′ ἰὼ δόμοι,
πρὸς αἵματ᾽, οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος
βοτρύων ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς. 885

ὁ η′ φυγῇ, τέκν᾽, ἐξορμᾶτε· δάιον τόδε κ. ε′
δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.

ὁ θ′ κυναγετεῖ τε τέκνων διωγμόν·
οὔποτ᾽ ἄκραντα δόμοισι Λύσσα βακχεύσει.

ὁ ι′ αἶ αἶ κακῶν 890 κ. ϛ′
αἶ αἶ δῆτα τὸν γεραιὸν ὡς στένω,
πατέρα τάν τε παιδοτρόφον, [ᾇ] μάταν
τέκεα γεννᾶται.

στοῖχος γ'

ὁ ια' ἰδοὺ ἰδού, κ. ζ'
θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη· 895
ἢ ἢ τί δρᾷς, ὦ Διὸς
παῖ; μελάθρω[ν] τάραγμα ταρτάρειον,
ὡς
ἐπ' Ἐγκελάδῳ ποτὲ Παλλάς, εἰς δό-
μους πέμπεις.
ΑΓ. ὦ λευκὰ γήρᾳ σώματ', κ. η'

ΧΟΡΟΥ

ὁ ιβ' ἀνακαλεῖς [τίνα] με τίνα βοάν; 900
ΑΓ. ἄλαστα τὰν δόμοισι.

ΧΟΡΟΥ

ὁ ιγ' μάντιν οὐχ ἕτερον ἄξομαι.
ΑΓ. τεθνᾶσι παῖδες. αἲ αἴ.

ΧΟΡΟΥ

ὁ ιδ' στενάζεθ', ὡς στενακτά. δάιοι φόνοι,
δάιοι δὲ τοκέων χεῖρες. 905
ΑΓ. οὐκ ἄν τις εἴποι μᾶλλον ἢ πεπόν-
θαμεν.

ΧΟΡΟΥ

ὁ(ιε') πῶς παισὶ στενακτὰν ἄταν ἄταν κ. θ'
πατέρος ἀμφαίνεις;
λέγε τίνα τρόπον ἔσυτο θεόθεν ἐπὶ
μέλαθρα κακὰ τάδε 910
τλήμονές τε παίδων τύχαι;

In der Personenbezeichnung der Verse 903 f. bin ich von Kirchhoff, dessen Adn. crit. zu 899—911 zeigt, dass sie hier unsicher ist, abgegangen und Nauck gefolgt. Da der Chorführer als letzter singt, so lässt sich vermuthen, dass auch in den beiden andern Stoichoi der mittlere, mit dem Chorführer ein Zygon bildende Choreut zuletzt das Wort ergriff, sodass die Aufeinanderfolge der singenden in jedem Stoichos diese war:

γ' α' ε' β' δ'

Hercules furens 1006—1074.

Wechselgesang des Chors und Kommos mit Amphitryon.

Der heftig bewegte Chor (Dochmien) bejammert in gesonderten Kommata den schrecklichen Mord, den Herakles begangen — 1016, macht sich auf die getödteten Kinder und den unseligen, jetzt ermattet schlafenden Vater, der an eine Säule gefesselt daliegt, aufmerksam, als dies Bild vermittelst des Ekkyklems sichtbar wird — 1027, weist in 3 Trimetern auf den heraustretenden Amphitryon hin und spricht ihm, obgleich zum Schweigen ermahnt, im allgemeinen sein Beileid aus — 1042; abermals eindringlicher zur Ruhe verwiesen, erklärt er nicht gehorchen zu können (bei der Fülle seines Schmerzes), fragt, ob Herakles schlafe, und fordert, als Amphitryon bejahend antwortet, diesen zur Todtenklage auf — 1054; da der Chor nun wieder zu sprechen anhebt, zeigt Amphitryon erschrocken auf den sich rührenden Herakles, der Chor beruhigt den Alten und schliesst endlich in Trimetern, als Herakles wirklich erwacht, mit der Frage an Zeus, weshalb er seinen Sohn in dieses Unmass von Leiden gestürzt habe — 1074. Die so nach dem Gedankengange sich zwanglos ergebenden 5 Abschnitte enthalten diesmal die einzelnen *ζυγά* des Chors, jeder Abschnitt 3 Choreuten, also im ganzen 15 Choreuten *κατὰ ζυγά*. Die veränderte Aufstellung derselben und ihr Uebergang aus der Ordnung *κατὰ στοίχους* im vorhergehenden Chorikon in die *κατὰ ζυγά* im vorliegenden wird durch die grosse Erregtheit zur Genüge erklärt. Die Trimeter sind dabei ausser Rechnung zu lassen und dem Chorführer ausser der Reihe anzuweisen, eine Sache, die ja ganz natürlich ist, da jene Verse aus dem sonst hier angewandten Rhythmus und dem sonst hier herrschenden Gesange heraustreten. Dies hat Hermann bei V. 1073 f. gethan, dagegen bei 1028 ff. inconsequenter Weise unterlassen. Ausser diesen beiden Interloquien darf man wohl nach Analogie der vorhin behandelten Chorpartie dem Chorführer wieder den Schlusssatz des Chors geben und folgende Reihenfolge der Sänger in jedem *ζυγόν* muthmassen:

α′ γ′ β′

Die Herstellung entsprechender Strophen und die Vertheilung derselben unter die Mitglieder des Chors bei Hermann leidet an denselben Fehlern, auf die wir mehrmals hingewiesen haben. Zusammengehörige Sätze oder selbst Worte werden auseinandergelegt, so z. B. V. 1023 von den vorhergehenden Worten getrennt und einem andern Choreuten zugetheilt. Der Wirrwar der Strophen ist wo möglich noch grösser und unübersichtlicher als früher. Dagegen hat sich Hermann in anderer Weise um die Partie verdient gemacht. Er emendirte V. 1009 *τάδ'* in *τὰ δ'* und berichtigte die Interpunction. Hierin ist ihm Nauck gefolgt, während Kirchhoff mit Unrecht wieder auf die fehlerhafte Lesart der Handschriften zurückgegangen ist.[1]) Hermann verbesserte ferner die Personenzeichen bei V. 1042 und 1052 ff. Dass an jenen beiden Stellen in der nachfolgenden Ausführung der von uns versuchten Vertheilung derselbe Choreut, der dritte im dritten und im vierten *ζυγόν*, mehrere Mal unmittelbar hinter einander singt, darf nicht auffallen, da er von Amphitryon in seiner wohl zusammenhängenden Rede nur auf einen Augenblick unterbrochen wird.

ΧΟΡΟΥ

ζυγόν α′

ὁ α′ ὁ φόνος ἣν ὃν Ἀργολὶς ἔχει πέτρα
τότε μὲν περισαμότατος καὶ ἄριστος
Ἑλλάδι τῶν τῶν Δαναοῦ παίδων·
τὰ δ' ὑπερέβαλε, παρέδραμε τὰ τότε
κακά.

ὁ β′ τάλανι Διογενεῖ κόρῳ μονοτέκνου Πρόκνης — 1010
φόνον ἔχω λέξαι θυόμενον Μούσαις·
σὺ δὲ τέκνα τρίγονα τεκόμενος, ὦ δαΐς,
λυσσάδι συγκατειργάσω [σᾷ] μοίρᾳ.

ὁ γ′ ἐς τίνα στεναγμὸν
ἢ γόον ἢ φθιτῶν — 1015
ᾠδὰν ἢ τὸν Ἅιδα χορὸν ἰαχήσω;

1) Sie hat auch Kirchhoff aufgegeben in der Weidm. Ausg.

ζυγόν β'

ὁ δ' φεῦ φεῦ·
ἴδεσθε, διάνδιχα κλῇθρα
κλίνεται ὑψιπύλων δόμων.
ὁ ε' ἰώ μοι· 1020
ἴδεσθε τάδε τέκνα πρὸ πατρὸς
ἄθλια κείμενα δυστάνου
εὕδοντος ὕπνον δεινὸν ἐκ παίδων φόνου.
ὁ ϛ' περὶ δὲ δεσμὰ καὶ πολύβροχ' ἀμμάτων
ἐρείσμαθ' Ἡράκλειον 1025
ἀμφὶ δέμας τάδε λαίνοις
ἀνημμένα ἀμφὶ κίοσιν οἴκων.

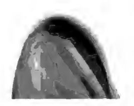
ὁ Κορ. ὁ δ' ὥς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων
ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς ὑστέρῳ ποδὶ
πικρὰν διώκων ἤλυσιν πάρεσθ' ὅδε. 1030
ΑΜ. Καδμεῖοι γέροντες, οὐ σῖγα σῖγα τὸν ὕπνῳ παρειμένον ἐάσετ' ἐ[κ]λαθέσθαι κακῶν;

ζυγόν γ'

ΧΟ. ὁ ζ' κατὰ σὲ δακρύοις στένω, πρέσβυ, καὶ
τέκεα καὶ τὸ καλλίνικον κάρα. 1035
ΑΜ. ἑκαστέρω πρόβατε, μὴ
κτυπεῖτε, μὴ βοᾶτε, μὴ
τὸν εὖ διαύοντα
ὑπνώδεά τ' εὐνᾶς ἐγείρετε.
ΧΟ. ὁ η' οἴμοι. 1040
ΧΟ. ὁ θ' φόνος ὅσος ὅδ' ΑΜ. ἆ ἆ,
διά μ' ὀλεῖτε. ΧΟ. ὁ θ' κεχυμένος ἐπαντέλλει.

ζυγόν δ'

ΑΜ. οὐκ ἀτρεμαῖα θρῆνον αἰάξετ', ὦ γέροντες;
ἢ δέσμ' ἀνεγειρόμενος χαλάσας ἀπολεῖ πόλιν,
ἀπὸ δὲ πατέρα μέλαθρά τε καταρ[ρ]ήξει. 1045
ΧΟ. ὁ ι' ἀδύνατ' ἀδύνατά μοι.
ΑΜ. σῖγα, πνοὰς μάθω· φέρε πρὸς οὖς βάλω.



ζυγόν δ'

ΧΟ. δ ια' εὕδει; ΑΜ. ναί, εὕδει
ὕπνον ὕπνον ὀλόμενον,
ὃς ἔκανεν ἄλοχον, ἔκανε δὲ τέκεα το-
ξήρει · 1050
ψαλμῷ τοξεύσας.
ΧΟ. δ ιβ' στέναζε νῦν ΑΜ. στενάζω.
ΧΟ. δ ιβ' τέκνων ὄλεθρον ΑΜ. ὤ μοι.
ΧΟ. δ ιβ' σέθεν τε παιδός. ΑΜ. αἶ αἶ.

ζυγόν ε'

ΧΟ. δ ιγ' ὦ πρέσβυ. ΑΜ. σῖγα σῖγα· 1055
παλίντροπος ἐξεγειρόμενος στρέφεται·
φέρ'
ἀπόκρυφον δέμας ὑπὸ μέλαθρον κρύψω.
ΧΟ. δ ιδ' θάρσει· νὺξ ἔχει βλέφαρα παιδὶ σῷ.
ΑΜ. ὁρᾶθ' ὁρᾶτε.
τὸ μὲν φάος ἐκλιπεῖν ἐπὶ κακοῖσιν οὐ 1060
φεύγω τάλας, ἀλλ' εἴ με κανεῖ πατέρ'
ὄντα,
πρὸς δὲ κακοῖς κακὰ μήσεται
πρὸς Ἐρινύσι θ' αἷμα σύγγονον ἕξει.
ΧΟ. δ (ιε') τότε θανεῖν σ' ἐχρῆν, ὅτε δάμαρτι σᾷ
φόνον ὁμοσπόρων . 1065
ἔμελλες ἐκπράξειν
Ταφίων περίκλυστον ἄστυ πέρσας.

ΑΜ. φυγᾷ φυγᾷ, γέροντες, ἀποπρὸ δωμάτων
διώκετε, φεύγετε μάργον
ἄνδρ' ἐπεγειρόμενον. 1070
τάχα φόνον ἕτερον ἐπὶ φόνῳ βαλὼν
ἀν' α[ὖ] βακχεύσει Καδμείων πόλιν.
ΧΟ. ὁ Κορ. ὦ Ζεῦ, τί παῖδ' ἤχθηρας ὧδ' ὑπερ-
κότως
τὸν σόν, κακῶν δὲ πέλαγος εἰς τόδ'
ἤγαγες;

7. Supplices 273—286.

Wechselgesang des Chors.

Nachdem der Chorführer unmittelbar vorher in mehreren Trimetern es nicht fassen zu können erklärt hat, wenn The-

seus die hülfeflehenden Greisinnen im Stiche lassen sollte, ergeht in dem vorliegenden daktylischen Chorikon zunächst an den Chor die Aufforderung den König des Landes fussfällig um ein Grab für die Söhne zu bitten, und es erfolgt alsdann die Ausführung dieses Befehls, indem viermal hinter einander Theseus in selbständigen, dasselbe Gesuch vortragenden Abschnitten angesprochen wird. Mit dem von Westphal [1]) Metr. III. S. 72 angenommenen Chorführer kann man bei der vielfachen Wiederholung desselben Gedankens unmöglich auskommen. Gerade hier liegt die Anordnung, die der Dichter beabsichtigte, so klar und greifbar zu Tage wie selten. Im ersten Absatz ertheilt der Koryphäos einen Befehl, in den folgenden 4 wird derselbe von 4 seiner Untergebenen executirt: wir kommen also wieder einmal auf die 5 Protostaten. Sie bilden in den Supplices den *στοῖχος* der Mütter. So findet die oben im zweiten Capitel von uns nachgewiesene Fünfzahl der Mütter durch die Darstellung dieser Partie ihre vollständige Bestätigung. Hermanns Behandlung derselben kann nur insoweit in Betracht kommen, als er den amöbäischen Charakter der Stelle auffand; weiter nicht, denn er hat noch die Interpolation aus der Hecuba V. 277 *ἰώ μοι· λάβετε φέρετε κτλ.* mit hineingezogen, die ich ganz fortlasse, bildet aus dem ganzen Strophe, Mesodos und Antistrophe und vertheilt sie, ohne auf die sicher leitenden Sinnschlüsse zu achten, unter 3 Chorpersonen, während man doch erwartet, dass keine der anwesenden Mütter es sich nehmen liess für sich und besonders zu bitten. Was übrigens die metrische Gestaltung betrifft, so glaube ich trotz Westphals und Schmidts Erläuterungen derselben, dass Kirchhoff zu V. 279 den Nagel auf den Kopf getroffen hat, indem er bemerkt: Hic cum sequentibus vix dubitari potest quin olim hexameter fuerit. Dann würde sich bei unserer Disponirung zugleich eine empfehlende Responsion herausstellen, wie das nachstehende zeigt.

1) Vgl. auch Markland zu V. 273: Una aliqua ex choro ceteras alloquitur, hic ut unam personam, alibi ut plures: quod fieri solet.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) βᾶθι, τάλαιν', ἱερῶν δαπέδων ἄπο Περσεφονείας,
βᾶθι καὶ ἀντίασον γονάτων ἔπι χεῖρα βαλοῦσα,
τέκνων τεθνεώτων κομίσαι δέμας, ὦ μελέα 'γώ, 275
οὓς ὑπὸ τείχεσι Καδμείοισιν ἀπώλεσα κούρους.

ἡ β′ πρός [σε] γενειάδος, ὦ φίλος, ὦ δοκιμώτατος Ἑλ-
λάδι,
ἅπτομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνυ καὶ χέρα δειλαία. 280

ἡ γ′ οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἱκέταν
ἤ τιν' ἀλάταν οἰκτρὸν ἰήλεμον οἰκτρὸν ἱεῖσαν.

ἡ δ′ μηδ' ἀτάφους, τέκνον, ἐν χθονὶ Κάδμου χάρματα
θηρῶν
παῖδας ἐν ἡλικίᾳ τᾷ σᾷ κατίδῃς, ἱκετεύω.

ἡ ε′ βλέψον ἐμῶν βλεφάρων ἔπι δάκρυον, ἃ περὶ σοῖσι 285
γούνασιν ὧδε πίτνω, τέκνοις τάφον ἐξανύσασθαι.

Es würden also, wenn Kirchhoff richtig gesehen hätte, dem Chorführer 4, jedem Choreuten immer 2 Hexameter zufallen:

ε′	γ′	(α′)	β′	δ′
2	2	4	2	2

Supplices 802—814 = 815—827. 828—839.

Kommos des Chors mit Adrastos.

Nachdem wir einmal entdeckt haben, dass der Mütter 5 im Chor waren, und dass sie zusammen einen Stoichos ausmachten, so gewinnen wir aus dieser Erkenntniss ganz von selbst sofort die richtige Vertheilung auch in diesem bei Ankunft der Leichen gesungenen Threnos, der in iambischen Strophen mit einer Epodos (s. Westphal S. 258 und Schmidt p. CCXXXIII) abgefasst ist. Wir haben weiter nichts zu thun als die betreffenden Zahlzeichen vorzuschreiben.

ΑΔ. Στεναγμόν, ὦ ματέρες, στρ.
τῶν κατὰ χθονὸς νεκρῶν
ἀΰσατ', ἀπύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν
στεναγμάτων κλύουσαι. 805

ΧΟ. ἡ (α′) ὦ παῖδες, ὦ πικρὸν φίλων

προσηγόρημα ματέρων,
προσαυδῶ σε τὸν θανόντα.
ΑΔ. ἰὼ ἰώ. ΧΟ. ἡ β' τῶν γ' ἐμῶν κακῶν ἐγώ.
ΑΔ. αἶ αἶ. ΧΟ. ἡ γ' 810
ΑΔ. ἐπάθομεν ὦ ΧΟ. ἡ δ' τὰ κύντατ' ἄλγη κακῶν.
ΑΔ. ὦ πόλις Ἀργεία, τὸν ἐμὸν πότμον οὐκ ἐσορᾶτε;
ΧΟ. ἡ ε' ὁρῶσιν ἐμὲ τὴν
τάλαιναν, τέκνων ἄπαιδα.
ΑΔ. Προσάγετε [τῶν] δυσπότμων 815 ἀντ.
σώμαθ' αἱματοσταγῆ
σφαγέντα τ' οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίων,
ἐν οἷς ἀγὼν ἐκράνθη.
ΧΟ. ἡ (α') δόθ', ὡς περιπτυχαῖσι δὴ
χέρας προσαρμόσασ' ἐμοῖς 820
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι.
ΑΔ. ἔχεις ἔχεις ΧΟ. ἡ β' πημάτων γ' ἅλις βάρος.
ΑΔ. αἶ αἶ. ΧΟ. ἡ γ' τοῖς τεκοῦσι δ' οὐ λέγεις.
ΑΔ. ἀΐετέ μου. ΧΟ. ἡ δ' στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη.
ΑΔ. εἴθε με Καδμείων ἔναρον στίχες ἐν κονίαισιν. 825
ΧΟ. ἡ ε' ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
δέμας γ' ἐς ἀνδρὸς εὐνάν.
ΑΔ. Ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ ἐπῳδ.
ματέρες τάλαιναι τέκνων.
ΧΟ. ἡ (α') κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ 830
σποδὸν κάρα κεχύμεθα.
ΑΔ. ἰὼ ἰώ μοί μοι·
κατά με πέδον γᾶς ἕλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πέσοι. 835
ΧΟ. ἡ (α') πικροὺς ἐσεῖδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν·

ἔρημά σ' ἀ πολύστονος Οἰδιπόδα
δώματα λιποῖσ' ἦλθ' Ἐρινύς.

Wie in dem vorher besprochenen Wechselgesang so beginnt auch in diesem Kommos der Chorführer in Strophe und Antistrophe die Wechselrede mit Adrastos, und wie dort hat er auch hier das Uebergewicht über die Choreuten, indem er die beiden Kommata in dem epodischen Theil allein ausführt. In dem strophischen Theile rührt die Richtigstellung der Personenbezeichnungen wieder zum grössten Theil von Hermann her. Wenn nun hiernach bei 811 (die Handschriften geben den ganzen Vers dem Chor, was der Antistrophe wegen nicht angeht) und 822 der von der Bühnenperson angefangene Satz vom Chore aufgenommen und zu Ende geführt wird, so ist dieses Verhältniss interessant, insofern es beweist, dass bei lebhafter Rede das Wort dem sprechenden von einem andern gleichsam aus dem Munde genommen werden konnte. Und doch möchte ich mich nicht entschliessen hieraus Capital zu schlagen und, wie Muff es bei Sophokles verschiedentlich gethan hat [1]), da, wo die fortlaufende Rede des Chors durch Zwischenrufe eines Schauspielers für einen Moment unterbrochen wird, die so äusserlich getrennten, innerlich verbundenen Satztheile verschiedenen Sprechern in den Mund zu legen oder, selbst ohne dass eine solche Unterbrechung eintritt, die wohlgefügten Worte durch Vertheilung an verschiedene Personen zu zerreissen. Denn ich befürchte, dass, wenn man diesem Ausnahmefall zu weite Ausdehnung giebt, die Vertheilung den festen Boden unter den Füssen verliert. Dies hat sich hier Hermann in der Epodos, die er nach Seidlers Vorgang unter Anwendung höchst gewaltsamer Mittel antistrophisch gestaltet, in eclatanter Weise zu Schulden kommen lassen, indem er die aufs engste verknüpften Verse 832 — 834 (sie gehören bei ihm dem Chore an) und 836 — 839 förmlich in Fetzen reisst. Nur so gelang

---

1) Doch muss anerkannt werden, dass Muff in dieser extremen Richtung die letzten Consequenzen eines Fr. Chr. Kirchhoff, des Altonaers, wenigstens nicht gezogen, vielmehr ausdrücklich verworfen hat. Vgl. Chor. Techn. des Soph. S. 96 f. und 136.

es ihm die von ihm vorausgesetzten 14 Choreuten, 7 Mütter und 7 Dienerinnen, zum Worte zu bringen. Nun ist aber diese Voraussetzung, wie früher dargethan wurde, eine irrige; ausserdem muss die Betheiligung der Dienerinnen an der Todtenklage, welche einzig den betroffenen Müttern zukommt, auffallen. Diesen allein hatte vor Hermann Böckh De Graec. trag. princip. S. 78 f. hier schon eine Stelle eingeräumt, allein auch er nahm fälschlich deren 7 an und vermochte sie ebenfalls nur mit kritischen Gewaltthätigkeiten unterzubringen, sodass er beispielsweise die Worte des Chors 823 *τοῖς τεκοῦσι δ' οὐ λέγεις*, quod omni sensu caret (?), herauswarf. Ausserdem musste Böckh in der Epodos Gesammtchor annehmen, wozu gar kein Grund vorliegt, da Rhythmus und Ton ganz derselbe ist wie in den Strophen.

Supplices 1119 — 1172

(1129 — 1137 = 1138 — 1146. 1147 — 1153 = 1154 — 1160. 1161 — 1166 = 1167 — 1172).

Kommos des Chors mit den Söhnen der Gefallenen.

Dieser nach den Anapästen des Chorführers (1119 — 1128), welche die Ankunft der Aschenkrüge verkündigen, in 3 iambischen Strophenpaaren erfolgende Klagegesang, den die Söhne der gefallenen Väter im Wechsel mit deren Müttern, dem Chore, ausführen, hat von den Herausgebern und anderen Gelehrten vielfache und höchst verschiedenartige Behandlung erfahren. Böckhs a. O. S. 76 vorgetragene Ansicht kann heutzutage nur noch ein historisches Interesse beanspruchen. Er berücksichtigt nur die Anapäste und das erste Strophenpaar und richtet sein Bestreben darauf hier auch die Dienerinnen zum Gesange gelangen zu lassen, indem er sagt: Et apparet quidem, in sermonibus chori cum ducum septem adstantibus pueris vss. 1119 sqq. ex hemichoris (die alten Ausgaben nahmen hier bei 1119. 1133. 1142 Halbchöre an, vgl. Kirchhoffs Adn. crit. S. 422) primum anapaestis scriptum vss. 1119 — 1128 esse matrum, alterum vss. 1133 — 1137 famularum, tertium 1142 — 1146 iterum matrum: illa verba *πᾷ δάκρυα φέρεις φίλα ματρὶ τῶν ὀλωλότων* etc. magis certe famulis

conveniunt, quae modo ab heris compellatae erant, quam ipsis his. Dass Halbchöre ganz ungehörig und vielmehr einzeln singende Choreuten wie παῖδες anzunehmen seien, sah Hermann, welcher auch in der vorliegenden Stelle wiederum die irrthümlich vermutheten 7 Mütter und ihnen entsprechend 7 Knaben sich ablösen lässt. Auch hiervon abgesehen kann seine Vertheilung deshalb nicht richtig sein, weil sie das Fundamentalgesetz der auszuführenden Anordnung im zweiten Strophenpaar durchweg verletzt, welches darin besteht, dass an der gleichen Versstelle in Strophe und Antistrophe der Wechsel der Person stattfinden muss. Unter Beachtung dieses Gesetzes versuchte Schmidt p. CCXLI sqq. folgende Anordnung:

στρ.		ἀντ.
	I.	
Π. α' 1129	=	Π. β' 1138
M. α' 1133	=	M. β' 1142
	II.	
Π. γ' 1147	=	Π. ε' 1154
M. γ' 1149	=	M. δ' 1156
Π. δ' 1151	=	Π. γ' 1158
	III.	
Π. ζ' 1161	=	Π. ς' 1167
M. ε' 1162	=	M. ζ' 1168
Π. ζ' 1163	=	Π. ς' 1169
M. ζ' 1165	=	M. ς' 1171

Hier springt allerdings eine ansprechende Zahlensymmetrie in die Augen, aber zugleich zeigt sich auch, wenn man den Text dazunimmt, eine auffallende Vernachlässigung des Gedankenzusammenhanges in der Wechselrede, sodass das von vorn herein sich empfehlende Princip jede einzelne Mutter mit ihrem Enkel verhandeln zu lassen, das Hermann im ersten und letzten Strophenpaar praktisch anerkannt hat, von Schmidt nur im ersten Strophenpaar beobachtet wird, sonst der äusserlichen Entsprechung der Zahlzeichen zum Opfer fällt. Zudem, und davon müssen wir ausgehen um ins reine zu kommen, betrug die Zahl der Mütter nicht 7, sondern 5. Demgemäss erscheinen auch nur 5 Knaben oder vielmehr

nur 4. Denn von den 5 zur Verbrennung und Bestattung bestimmten Leichen werden nur 4 von Theseus und dessen Leuten von der Bühne entfernt, eine, die des Kapaneus, bleibt zurück um vor den Augen der Zuschauer dicht beim Tempel auf einem Scheiterhaufen verbrannt zu werden. Dies war in den unserer Chorpartie unmittelbar vorausgehenden Scenen geschehen, und Euadne hatte sich soeben erst in das Flammengrab ihres Gatten gestürzt. Als nun die Aschenkrüge der hinter der Scene verbrannten Helden herbeigebracht werden, können deren natürlich auch nur so viele sein, als Leichen weggetragen wurden, d. h. 4 und ebenso viele Träger. Vgl. besonders die Unterredung zwischen Theseus und Adrastos 936 ff. und hier wieder vorzugsweise V. 938 zusammengehalten mit V. 950 f. Die hiernach erforderte Zahl der *παῖδες* bestätigt sich nun, wenn wir uns streng nach dem Gange des Gesprächs richten, durch das uns vorliegende Chorikon. Leider ist auf die Personenzeichen der Handschriften in ihm kein Verlass, und die Herausgeber waren genöthigt ihrem eigenen Kopfe zu folgen. Indessen bin ich mit Schmidt a. O. der Meinung, dass Nauck im zweiten Strophenpaare die Sache ins richtige Geleise gebracht (nur hätte er vielleicht, um V. 1149 f. von den voraufgehenden Worten mehr zu trennen und selbständig zu machen, schreiben sollen, wie der unten folgende Text lautet), dagegen im dritten Paare willkürliche Aenderungen in der Personenfolge vorgenommen hat. Zunächst ist unzweifelhaft, dass im ersten Strophenpaar nur ein Knabe den Dialog führt, da die Worte desselben V. 1139 *ἐγὼ δέ* im Beginn der Antistrophe mit deutlicher Bezugnahme auf die Worte der Mutter zu Ende der Strophe V. 1134 f. *φίλᾳ ματρί* und im Gegensatze zu ihnen gesprochen wurden, und demnach die Unterhaltung von einem metrischen Gliede in das andere übergeht. Ganz dasselbe Verhältniss findet offenbar auch im dritten, wie der häufige und mitunter fast überraschend eintretende Personenwechsel beweist, äusserst bewegten Strophenpaar statt, weil, wie ohne Frage innerhalb der Strophe und Antistrophe selber, so auch beim Uebergange von jener in diese die Worte des Knaben V. 1167 *ἔχω τοσόνδε βάρος ὅσον μ' ἀπώλεσεν* die eben vorausgegangenen an den Knaben gerichteten der Mutter *σέ*

τ' οὔποτ' ἄλγη πατρῷα λείψει berücksichtigen und bekräftigen. Durchaus verschieden von diesen beiden ist die mittlere Partie angelegt, was sich schon äusserlich durch die Personenfolge in der Commissur der Strophen zeigt, welche hier *ΠΑ.* : *ΠΑ.* ist, während sie dort beidemal *ΧΟ.* : *ΠΑ.* war. Es muss also nothwendig in der Antistrophe ein anderer Knabe als in der Strophe gesprochen haben. Und in der That ist der Anfang jener die Antwort auf die Frage am Schlusse dieser, und während der in dieser sprechende Knabe zweifelnd fragt, ob er einst seinen Vater rächen werde, ist derjenige, welcher in jener erwidert, fest davon überzeugt. Auch auf diesem Wege haben sich uns also im ersten und letzten Strophenpaar je ein Knabe, im mittleren 2, d. h. im ganzen 4 *παῖδες* ergeben. Setzen wir nun zu jedem Enkel eine Grossmutter, und stellen wir die proodischen Anapäste dem Chorführer zu, dem sie ihrem Inhalte nach zukommen, so haben wir diese Anordnung des ganzen.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α') *ἰώ,*
τάδε δὴ παίδων καὶ δὴ φθιμένων 1120
ὀστᾶ φέρεται. λάβετ', ἀμφίπολοι
γραίας ἀμενοῦς· οὐ γὰρ ἔνεστιν
ῥώμη παίδων ὑπὸ πένθους
πολλοῦ δὴ χρόνου ζώσης μέτα δὴ
καταλειβομένας τ' ἄλγεσι πολλοῖς. 1125
τί γὰρ ἂν μεῖζον τοῦδ' ἔτι θνατοῖς
πάθος ἐξεύροις
ἢ τέκνα θανόντ' ἐσιδέσθαι;

ΠΑ. α' *Φέρω φέρω,* *στρ. α'*
τάλαινα μᾶτερ, ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη, 1130
βάρος μὲν οὐκ ἀβριθὲς ἀλγέων ὕπερ,
ἐν δ' ὀλίγῳ τἀμὰ πάντα συνθείς.

ΧΟ. ἡ β' *ἰὼ ἰώ·*
πᾷ δάκρυα φέρεις φίλᾳ
ματρὶ τῶν ὀλωλότων 1135
σποδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον ἀντὶ σω-
μάτων
εὐδοκίμων δήποτ' ἐν Μυκήναις;

ΠΛ. α' Παπαῖ παπαῖ· — ἀντ. α'
ἐγὼ δ' ἔρημος ἀθλίου πατρὸς τάλας
ἔρημον οἶκον ὀρφανεύσομαι λαβὼν 1140
οὐ πατρὸς ἐν χερσὶ τοῦ τεκόντος.
ΧΟ. ἡ β' ἰὼ ἰώ·
ποῦ δὲ πόνος ἐμῶν τέκνων,
ποῦ λοχευμάτων χάρις
τροφαί τε ματρὸς ἄυπνά τ' ὀμμάτων τέλη 1145
καὶ φίλιαι προσβολαὶ προσώπων;
ΠΛ. β' Βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσί μοι πάτερ, — στρ. β'
βεβᾶσιν· αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη.
ΧΟ. ἡ γ' πυρὸς τετακότες σποδῷ
ποτανοὶ τ' ἤνυσαν τὸν Ἅιδαν. 1150
ΠΛ. β' πάτερ σὺ μὲν .. σῶν κλύεις τέκνων γόους·
ἆρ' ἀσπιδοῦχος ἔτι πότ' ἀντιτάσσομαι
σὸν φόνον; εἰ γὰρ γένοιτο τοῦτο.
ΠΛ. γ' Ἔτ' ἂν θεοῦ θέλοντος ἔλθοι δίκα — ἀντ. β'
πατρῷος· οὔπω κακὸν τόδ' εὕδει. 1155
ΧΟ. ἡ δ' ἅλις γόων, ἅλις τύχας,
ἅλις[δ'] ἀλγέων [ἐ]μοὶ πάρεστιν.
ΠΛ. γ' ἔτ' Ἀσωποῦ με δέξεται γάνος
χαλκέοις ὅπλοισ[ι] Δαναιδῶν στρατηλάταν,
τοῦ φθιμένου πατρὸς ἐκδικαστάν. 1160
ΠΛ. δ' Ἔτ' εἰσορᾶν σε, πάτερ, ἐπ' ὀμμάτων δοκῶ — στρ. γ'
ΧΟ. ἡ ε' φίλον φίλημα παρὰ γένυν τιθέντα σόν.
ΠΛ. δ' λόγων δὲ παρακέλευσμα σῶν
ἀέρι φερόμενον οἴχεται.
ΧΟ. ἡ ε' δυοῖν δ' ἄχη, ματέρι τ' ἔλιπες 1165
σέ τ' οὔποτ' ἄλγη πατρῷα λείψει.
ΠΛ. δ' Ἔχω τοσόνδε βάρος ὅσον μ' ἀπώλεσεν. — ἀντ. γ'
ΧΟ. ἡ ε' φέρ', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλω σποδὸν...

ΠΑ. δ' ἔκλαυσα τόδε κλύων ἔπος
στυγνότατον· ἔθιγέ μου φρενῶν. 1170
ΧΟ. η ε' ὦ τέκνον, ἔβας· οὐκέτι φίλον
φίλας ἄγαλμ' ὄψομαί σε ματρός.

Bezeichnet man die Mütter mit römischen, die Knaben mit arabischen Ziffern, so hat man nach obigem die nachstehende Vertheilung der Personen auf die einzelnen Abschnitte:

προῳδ. στρ. α' ἀντ. α' στρ. β' ἀντ. β' στρ. γ' ἀντ. γ'
I ‖ 1 II = 1 II ‖ 2 III 2 = 3 IV 3 ‖ 4 V 4 V = 4 V 4 V
1 2 + 2 = 4 3 + 3 = 6 4 + 4 = 8

Aus dieser Uebersicht erhellt aufs unzweideutigste, dass vom Dichter durch die zunehmende Betheiligung der Sänger eine Steigerung der Trauer und des Schmerzes beabsichtigt und dargestellt wurde. Allein steht der Chorführer. Während darauf das erste Strophenpaar zweimaligen Personenwechsel aufweist (in Strophe und Antistrophe je einen), findet sich im letzten das doppelte Verhältniss, sodass hier jede Strophe für sich schon dem ganzen Abschnitt dort in dieser Hinsicht entspricht. Die Mittelstrophen, welche selbständiger gestaltet sind, halten naturgemäss zwischen den sie umschliessenden Paaren die Mitte, indem jede dreimal Personenwechsel enthält.

Während wir in den Supplices sonst überall, wo einzelne Sänger des Chors zur Verwendung kommen, alle 5 Mütter im Chor thätig gesehen haben, wurden von ihnen nur 3, der Chorführer mit seinen Parastaten, in dem Kommos des Chors mit Iphis (1075—1084), oder, wie Schmidt deutlicher das Verhältniss angiebt p. CCXL, in den 3 dochmischen von Trimetern des Iphis unterbrochenen Chorkommata zum Vortrage herangezogen. Unmittelbar nach der Selbstverbrennung Euadnes drückt zunächst ein Choreut sein Entsetzen über diese That, darauf zwei Choreuten nach einander ihr Mitleid mit Iphis aus. Man kann hier schwanken, ob man den Chorführer zuerst oder zuletzt beschäftigt denken soll, doch scheint der gleiche Inhalt der beiden letzten Kommata dafür zu sprechen, dass dort die in ihrer Stellung sich entsprechenden Parastaten sangen, der Chorführer in ihrer Mitte dagegen den ersten Ausspruch that.

8. Electra 585—594.

Wechselgesang des Chors.

Zweimal hinter einander erhebt der Chor seine Stimme zum Jubelruf über Orestes Ankunft und fordert darauf Elektra auf die Götter um günstigen Erfolg anzuflehen. Darnach wurde die dochmische Strophe, bei deren Wiedergabe ich Schmidt p. CLVI zu Grunde lege, ohne Zweifel wieder von den beiden Parastaten des Chorführers und diesem selber ausgeführt, welcher letztere den letzten Absatz, die Anrede an den Schauspieler, erhält.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α′ ἔμολες ἔμολες, ὦ χρόνιος ἁμέρα, 585
κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῆ
πόλει πυρσόν, ὃς παλαιᾷ φυγᾷ
πατρῴων ἀπὸ δωμάτων
τάλας ἀλαίνων ἔβα.
ἡ β′ θεὸς αὖ θεὸς ἁμετέραν τις ἄγει 590
νίκαν, ὦ φίλα.
ἡ (γ′) ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον,
ἵει λιτὰς ἐς θεοὺς
τύχᾳ σοι τύχᾳ κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.

Dieselben 3 Mitglieder des Chors könnte man auch in den Trimetern 744—748 vermuthen, in denen der Chor auf das Geräusch in der Ferne aufmerksam wird und Elektra herausruft. Man müsste dann V. 747 als eine Antwort auf die Frage vorher auffassen und 748 einen dritten Sprecher annehmen, der der Chorführer sein würde, welcher alsdann im folgenden die Verhandlung mit Elektra führt. Allein alle die citirten Verse scheinen unter sich wohl verbunden zu sein und derselben Person anzugehören. Diese, der Chorführer, hält nach 746 etwas an, horcht und fährt darauf zu sprechen fort.

Dagegen finden wir sicherlich jene 3 Choreuten und in der gleichen Reihenfolge wieder in dem iambischen Dimeter 1166 — ἡ α′ —, dem Trimeter 1168 — ἡ β′ — und den

5 Trimetern 1172—1176 — $\eta'(\gamma')$ —, welcher zusammen eine Wechselrede des Chors mit Zwischenrufen Klytaimnestras (1165 und 1167) bilden, deren Ermordung hinter der Scene vor sich geht. Der Chor weist sich auf die drinnen im Palast ertönenden flehenden Worte Klytaimnestras hin, bedauert ihr Geschick und zeigt schliesslich auf die heraustretenden blutbefleckten Muttermörder, deren Geschlecht er für das ünglücklichste erklärt. Die Erkenntniss der scenischen Darstellung dieser Chorverse war dadurch erschwert, dass die Epodos des unmittelbar vorangehenden vierten Stasimons zum Theil (1169—1171) in dieselben hineinragt und gleichsam eine Enclave in ihnen bildet. Denn daran ist nicht zu zweifeln, dass die dochmischen Strophen 1147—1154 = 1155 —1162 mit der Epodos 1163. 64 und 1169—71 ein Stasimon ausmachen. Dafür spricht die leere Bühne, die weite Ausdehnung des Epeisodions, endlich vor allem die Vortragsweise der Strophen. In durchaus zusammenhängender und durch die fortgehende Construction eine Zergliederung verhindernder Rede erinnert der Chor an die jetzt über Klytaimnestra hereinbrechende Vergeltung für die Unthat, welche sie einst an ihrem Gatten verübte, und charakterisirt ihr Leiden als eine gerechte Rache der Götter. Ist also die Vertheilung unter einzelne Sänger hier unmöglich gemacht, so müssen wir anerkennen, dass uns der unabweisbare Fall eines vollstimmigen dochmischen Chorgesanges vorliegt, mag er immerhin eine seltene, wenn auch nicht allein stehende Ausnahme sein. Dies hat offenbar auch Schmidt p. CLXIV andeuten wollen, wenn er 1147—1171 als dochmischen Chorgesang, am Schluss von Klytaimnestra unterbrochen, bezeichnet. Auch verdanken wir Schmidt die Entdeckung des epodischen Baues. Dieser concentus erleidet also V. 1165 ff. durch Klytaimnestra und die 2 Parastaten eine kurze Unterbrechung und wird dann 1169 wieder aufgenommen und rasch, was durch die Situation bedingt ist, geschlossen, worauf der Chorführer sein gewohntes Geschäft, auf neu auftretende Bühnenpersonen die Aufmerksamkeit zu lenken, versieht. Eine zufahrende Hand würde vielleicht V. 1169—71 umstellen und mit 1163. 64 vereinigen wollen, allein ein solches Vorgehen würde die

von Euripides intendirte höchst kunstvolle und wirkungsreiche Gestaltung des ganzen zerstören.

In dem sogleich sich anschliessenden Wechselgesange zwischen Orestes und Elektra nach ihrer schrecklichen That, welcher aus 3 iambischen Strophenpaaren (1177—1189 = 1190—1204, 1205—1210 = 1211—1216, 1217—1222 = 1223—1228) besteht, hat Kirchhoff mit vollem Recht und daher auch mit ganzer Entschiedenheit (vgl. seine Adn. crit zu V. 1185—89. 1200—4. 1209—10. 1228) den Chor eingeführt und mit je einem Komma am Ende jeder Strophe und Antistrophe bedacht, und es ist schwer begreiflich, wie Nauck u. A. diese einleuchtende Berichtigung der Personenbezeichnung haben unbeachtet lassen können. Indem ich sie acceptire, weise ich die so entstehenden Chorkommata den Halbchorführern, die mit den Parastaten identisch sind, zu, in der Weise, dass der Führer des ersten Halbchors (*παραστ. α'*) die Strophentheile, der des zweiten (*παραστ. β'*) die respondirenden Theile der Antistrophen bekommt, während der Führer des Gesammtchors in den unmittelbar darauf folgenden Anapästen 1229—1233 wieder die Ankunft der Dioskuren signalisirt, welche über dem Palast daherschweben.

9. Troades 1205—1228.

Kommos des Chors mit Hekabe.

Kirchhoff macht zu diesem an der Leiche des Astyanax gesungenen Threnos Adn. crit. S. 547 folgende Bemerkung: Qui sequuntur commi strophici esse videntur, sed corruptiores, quam quos nostris subsidiis unquam in ordinem cogi posse sperari queat. Doch scheint es kaum nothwendig diese Forderung strophischer Entsprechung überhaupt aufzustellen und vielmehr zu genügen, wenn man mit Schmidt p. CDLXXXVII 3 selbständige dochmische Absätze des Chors und der Hekabe: 1205—1207, 1216—1221 und 1225—1228 unterscheidet, welche durch reguläre Trimeter der Hekabe von einander getrennt sind. Innerhalb jedes einzelnen Absatzes kommt immer nur eine Chorperson zum Vortrage, da, wie dies besonders aus dem zweiten Absatz hervorgeht, die zusammen-

hängende Rede derselben bloss für einen Moment von Hekabes Jammertönen aufgehalten wird Was diese Laute betrifft, so glaube ich, dass *αἶ αἶ* in V. 1219 nicht, wie bei Kirchhoff geschehen ist, dem Chore, sondern ebenso gut wie im folgenden Verse *οἴμοι μοι* mit Nauck Hekabe zu geben sei. [1]) Die handschriftliche Ueberlieferung der Personenzeichen ist auch hier wieder unsicher (s. Kirchhoff zu V. 1220 u. 1222—28). Selbstredend sind jene 3 singenden Chorpersonen wiederum die Parastaten und der Chorführer, in dieser Reihenfolge und Stellung:

α' (*γ'*) *β'*

I.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α' ἒ ἔ, φρενῶν — 1205
ἔθιγες, ἔθιγες· ὦ μέγας ἐμοί ποτ' ὢν
ἀνάκτωρ πόλεως.

II.

ΧΟΡΟΥ

ἡ β' αἶ αἶ αἶ αἶ,
πικρὸν ὄδυρμα γαῖά σ', ὦ
τέκνον, δέξεται.
στέναξον, μᾶτερ ΕΚ. αἶ αἶ.
ΧΟ. ἡ β' νεκρῶν ἴακχον. ΕΚ. οἴμοι μοι. — 1220
ΧΟ. ἡ β' οἴμοι δῆτα σῶν ἀλάστων κακῶν.

III.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (γ') ἄρασσ' ἄρασσε χειρὶ κρᾶτα — 1225
πιτύλους διδοῦσα χειρός, ἰώ μοί μοι.
ΕΚ. ὦ φίλταται γυναῖκες.
ΧΟ. ἡ (γ') Ἑκάβη, σὰς ἔνεπε τίνα θροεῖς αὐδάν.

1) Wie Nauck vertheilt Kirchhoff in der Weidm. Ausg.

Troades 1240—1250.

Wechselgesang des Chors.

In klagenden Anapästen bejammert der Chor zuerst Andromache, dann Astyanax und deutet zum Schluss auf die vor sich gehende Einäscherung der Stadt hin. Diese Dreitheiligkeit führt uns abermals zu der eben aufgefundenen Vertheilung; auch die Folge der Sänger bleibt dieselbe: der Chorführer erhält wieder den letzten Abschnitt, da es gerade mit zu seinen Functionen gehört die Vorgänge auf der Bühne anzukündigen. Eine Ahnung davon, dass bei V. 1146 Personenwechsel eintrat, verräth vielleicht das Personenzeichen *EK.*, welches *B* (e silentio collatoris nach Kirchhoff) diesem Verse vorsetzt.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α′	ἰὼ ἰώ·	1240
	μελέα μάτηρ, ἣ τὰς μεγάλας	
	ἐλπίδας ἐπὶ σοὶ κατέγναψε βίου.	
ἡ β′	μέγα δ' ὀλβισθεὶς ὡς ἐκ πατέρων	
	ἀγαθῶν ἐγένου	
	δεινῷ θανάτῳ διόλωλας.	1245
ἡ (γ′)	ἔα ἔα·	
	τίνας Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς	
	λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας	
	διερέσσοντας; μέλλει Τροίᾳ	
	καινόν τι κακὸν προσέσεσθαι.	1250

Troades 1278—1325

(1292—1308 = 1309—1325).

Zweiter Kommos des Chors mit Hekabe.

Während Hermann Epit. doctr. met. S. 272 f. u. A. auch den ersten Theil dieser in iambischem Rhythmus abgefassten Klage über Trojas Untergang (1278—1291) als Strophe und Gegenstrophe auffassten und Entsprechung herzustellen suchten, Kirchhoff aber, ebenfalls eine solche Entsprechung voraussetzend, an ihrer Durchführung verzweifelte (zu V. 1278 stropha

prior cum antistropho immedicabili vulnere afflicta): so ist es ein unleugbares Verdienst von Schmidt p. CDLXXXVIII sq. die Composition des ganzen Gesanges erkannt und danach im ersten Theile desselben 2 für sich dastehende Kommata oder Vorstrophen gefunden zu haben. Seine Entdeckung wird durch die scenische Ausführung des Gesanges bestätigt. Wie ein Blick in Kirchhoffs Adn. crit. lehrt, ist die Personenbezeichnung auch an dieser Stelle schwankend, doch dürfte sie mit der Zeit von den Herausgebern, besonders Seidler, in Ordnung gebracht sein und bei Kirchhoff bis auf die Notirungen in V. 1302 = 1319 berichtigt vorliegen. Hier hätte Kirchhoff nicht nach der Strophe die Antistrophe ändern sollen (er sagt zu V. 1319 chori notam ego addidi), sondern umgekehrt mit Seidler nach der Antistrophe die Strophe. Denn es ist geradezu unmöglich *ἔνοσις ἅπασαν ἔνοσις* durch Personenwechsel von *ἐπικλύσει πόλιν* zu scheiden, da in den hierher gehörigen Fällen, in denen ein Satz mehreren Sprechern zufällt, doch niemals geschehen darf, was hier geschieht, dass nämlich einem nackt und unverständlich dastehenden Attribut von dem folgenden Sprecher das Beziehungswort nachgebracht wird. Mit Recht hat bei Nauck Hekabe beidemal den ganzen Vers. Auf diese Weise erhalten wir in jeder der sich entsprechenden Strophen 5 Dicta des Chors, während die beiden Vorstrophen je ein Chorkomma enthalten. Diese beiden Kommata im proodischen Theil, welcher eine wohl zusammenhängende Unterhaltung zweier sprechender Personen darbietet, können, da sie ausser der Entsprechung stehen, nur dem Chorführer angehört haben. In den Strophen aber unterbrechen die Protostaten fünfmal Hekabes Klagen. Dabei lässt sich auch hier mit vollkommener Sicherheit angeben, wo der Chorführer unter seinen Nebenmännern zu Wort kam. Er liess sich in Strophe wie Antistrophe als letzter vernehmen. Wie er in allen erhaltenen Euripideischen Tragödien das Exodikon übernimmt, so müssen ihm auch in der vorliegenden die Schlussworte zufallen, und diese kennzeichnen sich selber durch die Aufforderung: *ὅμως δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν* als einen Ausspruch des Koryphäos. Hiernach war die Darstellung der Schlusspartie der Tragödie folgende.

ΕΚ. Ὀτοτοτοτοτοῖ. στρ. α'
Κρόνιε, πρύτανι Φρύγιε, γενέτα
πάτερ, ἀνάξια τᾶς Δαρδάνου 1280
γονᾶς τάδ' οἷα πάσχομεν δέδορκας;
ΧΟ. ἡ (α') δέδορκεν, ἁ δὲ μεγαλόπολις
ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία.
ΕΚ. Ὀτοτοτοτοτοῖ. στρ. β'
λέλαμπεν Ἴλιος Περ- 1285
γάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα
καὶ πόλις ἄκρα τε τειχέων.
ΧΟ. ἡ (α') πτέρυγι δὲ καπνὸς ὥς τις οὐ-
ρανίᾳ πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ.
μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα 1290
δαΐῳ τε λόγχᾳ.
ΕΚ. Ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων. στρ. γ'
ΧΟ. ἡ β' ἒ ἔ.
ΕΚ. ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
ΧΟ. ἡ γ' ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις. 1295
ΕΚ. γεραιά γ' εἰς πέδον τιθεῖσα μέλεα
καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.
ΧΟ. ἡ δ' διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν
ἀθλίους ἀκοίτας. 1300
ΕΚ. ἀγόμεθα, φερόμεθ' ΧΟ. ἡ ε' ἄλγος
ἄλγος βοᾷς.
ΕΚ. δούλειον ὑπὸ μέλαθρον ἐκ πάτρας γ'
ἐμᾶς.
ἰὼ ἰώ.
Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος
ἄταφος, ἄφιλος 1305
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.
ΧΟ. ἡ (α') μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύψει
θάνατος ὅσιον ἀνοσίαις σφαγαῖσιν.
ΕΚ. Ἰὼ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα. ἀντ. γ'
ΧΟ. ἡ β' ἒ ἔ. 1310
ΕΚ. τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγ-
χαν.

ΧΟ. ἡ γ' τάχ' εἰς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι.
ΕΚ. κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς
αἰθέρα
ἄιστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.
ΧΟ. ἡ δ' ὄνομα δὲ γᾶς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλᾳ δ' 1315
ἄλλα φροῦδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν
ἁ τάλαινα Τροία.
ΕΚ. ἐμάθετ', ἐκλύετε; ΧΟ. ἡ ε' Περγά-
μων . . κτύπον.
ΕΚ. ἔνοσις ἅπασαν ἔνοσις ἐπικλύσει πόλιν.
ἰὼ ἰώ. 1320
τρομερὰ τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐ-
μὸν ἴχνος. ἴτ' ἐπὶ τάλαιναν
δούλειον ἁμέραν βίου.
ΧΟ. ἡ (α') ἰὼ τάλαινα πόλις· ὅμως δὲ
πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν. 1325

10. Iphigenia Taurica 632—645.

Kommos des Chors mit Orestes und Pylades.

Der Chor schwankt in mannigfach wechselnder Empfindung, ob er Orestes oder Pylades Loos, das des sterbenden oder des erhaltenen Freundes, mehr beklagen solle. Der Unruhe des Inhalts entspricht das dochmische Versmass. Den Anfang zur richtigen Erkenntniss dieser Scene machte Hermann, über den die Herausgeber im wesentlichen nicht hinausgegangen sind. Er sagt zu V. 642: Non puto cuiquam dubium videri posse, quin omnia, quae in hac scena chorus antispasticis numeris recitat, ita fuerint distributa, ut choro in hemichoria diviso ex utroque hemichorio vel una vel paucae harum virginum antistrophica canerent, et ita quidem, ut alterum hemichorium lamentaretur sortem Orestis, Pyladae autem fortunam felicem praedicaret alterum. Epodum ergo decebat communiter ab utrisque vel earum vicariis cani. Et faciunt id sane, sed in posteriore demum parte horum versuum. Primam enim partem non est obscurum divisim ab utrovis hemichorio, et quidem, nisi fallor, eodem quo coeperant ordine proferri, ut utrumque hemichorium aeque utrique hospiti

favere videatur. . . Tum demum coniunctim utriusque hemichorii aliquot mulieres epodum canunt, cuius initium est πότερος. Nam etiam qui praecedit monometer iambicus, divisus est inter hemichoria . . . Simul apertum est evanescere dubitationes, quae interpretatione horum versuum excitatae sunt. Aliae virgines Pyladae respondent: „o diram missionem“, qua ille scilicet in patriam mittitur, amicum relinquens morti destinatum; aliae autem Oresti dicunt: „hei hei, peris.“ Genau wie Hermann ist Köchly in seiner Ausgabe verfahren. Und es unterliegt keinem Zweifel, dass der Kommos in kurze Strophen und Antistrophen mit epodischem Schluss gegliedert ist. Nur hätte Hermann nicht aus V. 642 αἶ αἶ αἶ αἶ ein drittes Strophenpaar schmieden, sondern diesen Ausruf zur Epodos schlagen sollen: der Sänger derselben beginnt mit einer Interjection, ganz ebenso wie es sein Vorgänger im voranstehenden Verse gemacht hatte. Man müsste denn mit Wecklein (im Anschluss an Monk), das zweite Strophenpaar so gestalten wollen:

στρ.	ἀντ.
ὦ σχέτλιοι πομπαί.	σὺ δὲ διόλλυσαι.
φεῦ φεῦ.	αἰαῖ.

Doch liegt eine Nöthigung hierzu keineswegs vor. Sodann aber treten der Hermannschen Vertheilung der Partie unter Halbchöre und Gesammtchor oder deren Vertreter (H. drückt sich sehr unbestimmt aus; man könnte nur an die betreffenden Führer denken) recht erhebliche Bedenken entgegen. Legen wir nämlich seine Anordnung zu Grunde, so wird nicht festgehalten, was festgehalten werden müsste und in einem Fall, wie dieser ist, bei eintretender Halbchorstellung sonst stets festgehalten wird, dass die eine Chorhälfte sich mit der einen Partei (hier Orestes), die andere sich mit der anderen (Pylades) beschäftigt. Im Gegentheil wendet sich bei Hermann und Köchly der erste Halbchor in der ersten Strophe zu Orestes, in der zweiten zu Pylades, und umgekehrt der zweite Halbchor in der ersten Antistrophe zu Pylades, in der zweiten zu Orestes. Ausserdem zeigen sich hier weit mehr Nüancen des Gedankens und der Empfindung, als dass wir

mit zwei oder drei sich ablösenden Gruppen des Chors auskommen könnten. Während der erste Sänger den dem Tode geweihten Freund beklagt, preist der zweite den in die Heimath zurückkehrenden glücklich, ein dritter hingegen findet diese Heimkehr (bei deren Ausführung der Freund aufgeopfert werden muss) schrecklich, ein vierter ruft wiederum über Orestes Untergang wehe, bis ein fünfter diesen getheilten und zwischen den beiden gleich beklagenswerthen Freunden hin und her wogenden Gefühlen im Zusammenhange noch einmal Ausdruck verleiht. An einzelne Choreuten dachte schon Kirchhoff, welcher zu V. 640 ff. die Note hat: A singulis cani personis certum videtur. Ich nehme die nachstehende Vertheilung an.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α′ *κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων* *στρ. α′*
ῥανίσι . . .
μελόμενον αἱμακταῖς.
ΟΡ. *οἶκτος γὰρ οὐ ταῦτ', ἀλλὰ χαίρετ', ὦ ξέναι.* 635

ΧΟΡΟΥ

ἡ β′ *σὲ δὲ τύχας μάκαρος, ὦ νεανία,* *ἀντ. α′*
σεβόμεθ', εἰς πάτραν
ὅτι πότ' ἐπεμβάσῃ.
ΠΥ. *ἄζηλα τοῖς φίλοισι θνῃσκόντων φίλων.*

ΧΟΡΟΥ

ἡ γ′ *ὦ σχέτλιοι πομπαί.* 640 *στρ. β′*
ἡ δ′ *φεῦ φεῦ. διόλλυσαι.* *ἀντ. β′*
ἡ (ε′) *αἶ αἶ αἶ αἶ.* *ἐπῳδ.*
πότερος ὁ μέλλων;
ἔτι γὰρ ἀμφίλογα δίδυμα μέμονε φρήν,
σὲ πάρος ἢ σ' ἀναστενάξω γόοις. 645

Wir sehen also wieder die Protostaten in Thätigkeit, als letzten unter ihnen den Chorführer. Denn das Schlusskomma des Chors erweist sich durch die Form (ohne Responsion) wie durch den Inhalt (zusammenfassender Gedanke) als das seinige. Zugleich ergiebt sich die schönste Entsprechung der einzelnen Sänger nach Stellung und nach Vortrag, sodass man hier

einmal recht klar erkennt, wie dem Ohre und dem Auge der Zuschauer die metrische Gliederung nahe gelegt wurde:

stroph. II stroph. I epod. antistr. I antistr. II
γ′ α′ (ε′) β′ δ′

11. Ion 761—771.

Kommos des Chors mit Kreusa.

Der Chor zaudert der in ihn dringenden Kreusa zu antworten, überlegt, ob er sprechen oder schweigen solle, entschliesst sich jedoch zum Schluss seiner Herrin trotz der ihm drohenden Todesstrafe zu offenbaren, dass sie nie ein Kind an ihre Brust nehmen werde. Wieder erscheinen deutliche Indicien für mehrere Sprecher im Chor: die Wiederholung derselben Gedanken in unmittelbarer Aufeinanderfolge (761 = 763 und 765 = 767) und die Responsion der Verse (meist Trimeter). Die Responsion bemerkte zuerst Hermann, welcher zu V. 765 schreibt: Hic incipit antistrophica ratio colloquii, respondentibus inter se v. 761. 762 et 763. 764, tum 765. 766 et 767. 768, quibus tamquam epodus adiuncti sunt 769—771. Folgen wir diesen Anhaltspunkten, so kommen wir auf die folgende Vertheilung.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α′ ἰὼ δαῖμον. στρ. α′
ΚΡ. τὸ φροίμιον μὲν τῶν λόγων οὐκ εὐτυχές.

ΧΟΡΟΥ

ἡ β′ ἰὼ τλᾶμον. ἀντ. α′
ΚΡ. ἀλλά τι θεσφάτοισι δεσποτῶν νοσῶ;

ΧΟΡΟΥ

ἡ γ′ εἶεν· τί δρῶμεν, θάνατος ὧν κεῖται πέρι; 765 στρ. β′
ΚΡ. τίς ἥδε μοῦσα χὠ φόβος τίνων πέρι;

ΧΟΡΟΥ

ἡ δ′ εἴπωμεν ἢ σιγῶμεν; ἢ τί δράσομεν; ἀντ. β′
ΚΡ. εἴφ᾽· ὡς ἔχεις γε συμφοράν τιν᾽ εἰς ἐμέ.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (ε′) εἰρήσεταί τοι, κεἰ θανεῖν μέλλω διπλῇ. ἐπῳδ.
οὐκ ἔστι σοι, δέσποιν', ἐπ' ἀγκάλαις λαβεῖν 770
τέκν' οὐδὲ μαστῷ σῷ προσαρμόσαι τάδε.

Gewiss wird jeder geneigt sein mit mir die sogenannte Epodos dem Chorführer anzuweisen, welcher im Gegensatz zu seinen hin und her schwankenden Untergebenen fest und entschlossen den entscheidenden Ausspruch wagt. Dann springt sofort dieselbe strenge Symmetrie unserer Vertheilung in die Augen, die wir in dem eben besprochenen Kommos der Iphigenia gefunden und dort veranschaulicht haben. Der epodische Schluss gehört dem in der Mitte stehenden Führer, die respondirenden Stücke den in der Stellung sich entsprechenden Choreuten des Hauptstoichos.

Die vermuthete Anordnung bestätigt sich alsbald durch den unmittelbar sich anschliessenden Kommos zunächst zwischen dem Pädagogen und Kreusa, darauf zwischen jenem und dem Chor in Trimetern mit dochmischen Einlagen der Kreusa (772—815). Wieder unterschied Hermann nach theilweisem Vorgange Seidlers De vers. dochm. S. 229 4 respondirende Abschnitte: 772—775 = 776—779. 780 = 781. 782—787 = 788—793. 794—800 = 801—807. Dazu ist noch, da das Gespräch erst bei V. 815 seinen Abschluss findet, 808—815 als Epodos hinzuzufügen. In derselben hat Kirchhoff die Personenbezeichnung der Handschriften berichtigt, indem er V. 811 unter Tilgung des Fragezeichens hinter ἐστίν ganz dem Chore anheimgab, worin Nauck ihm folgt. Für uns kommen nun bloss die beiden letzten Abschnitte und der epodische Theil in Betracht, weil nur in ihnen sich Dicta des Chors finden, und zwar — das kann kein Spiel des Zufalls sein — wieder gerade 5 und wieder in der Ordnung, dass der ausgedehnteste und entschiedenste Anspruch den Schluss bildet. Wir haben also eine genaue Repetition der im ersten Kommos entdeckten Ausführung durch die Protostaten und nachstehende Vertheilung:

stroph. IV	stroph. III	epod.	antistr. III	antistr. IV
γ′	α′	(ε′)	β′	δ′

Und damit aller Zweifel schwinde, treten uns im Ion dieselben sprechenden Personen des Chors noch zweimal und gleichfalls unmittelbar nach einander entgegen, in dem Wechselgesange des Chors 1231 ff., der aus einer logaödischen Strophe (1231—1245) mit angeschlossenen Anapästen (1246—1251) besteht, und dem darauf folgenden aufgeregten Dialoge zwischen Chor und Kreusa in trochäischen Tetrametern 1252—1262. In der Strophe ruft der geängstigte Chor zu wiederholten Malen in gesonderten Kommata, dass für ihn keine Rettung möglich, der Mordanschlag der Fürstin entdeckt und der Tod ihm sicher sei. Die Anapäste enthalten denselben Gedanken und erinnern ausserdem daran, dass der Tod jetzt denjenigen bevorstehe, welche ihn anderen zu bringen gedachten. Sie lassen sich wieder leicht als Eigenthum des Chorführers erkennen; im übrigen war die Vertheilung diese.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α' οὐκ ἔστ' οὐκ ἔστιν θανάτου
παρατροπὰ μελέᾳ μοι.
ἡ β' φανερὰ γὰρ φανερὰ τάδ' ἤδη
σπονδᾶς ἐκ Διονύσου
βοτρύων θοᾶς ἐχίδνας 1235
σταγόσι μιγνυμένας φόνῳ.
ἡ γ' φανερὰ θύματα νερτέρων,
συμφοραὶ μὲν ἐμῷ βίῳ,
λεύσιμοι δὲ καταφθοραὶ δεσποίνᾳ.
ἡ δ' τίνα φυγὰν πτερόεσσαν ἢ 1240
χθονὸς ὑπὸ σκοτίων μυχῶν
πορευθῶ θανάτου λεύσιμον ἄταν
ἀποφεύγουσα τεθρίππων
ὠκίσταν χαλὰν ἐπιβᾶσ',
ἢ πρύμνας ἐπὶ ναῶν; 1245
ἡ (ε') οὐκ ἔστι λαθεῖν, ὅτε μὴ χρῄζων
θεὸς ἐκκλέπτει.
τί ποτ', ὦ μελέα δέσποινα, μένει
ψυχῇ σε παθεῖν; ἆρα θέλουσαι
δρᾶσαί τι κακὸν τοὺς πέλας αὐταὶ 1250
πεισόμεθ', ὥσπερ τὸ δίκαιον;

Bei V. 1232 nimmt auch Hermann in seinem Text, bei 1236 auch Schmidt p. CCCLXXI das Ende eines Absatzes an. Die von mir angenommenen Absätze der Strophe weisen, was vielleicht nicht ganz zufällig, folgendes sich steigernde Zahlenverhältniss der Verse auf: 2 : 4, 3 : 6. [1])

Gleich nach dem amöbäischen Liede des Chors eilt die verfolgte Kreusa in tödtlichem Schreck herbei und erhält auf ihre Frage, wohin sie sich wenden solle, vom Chor den Rath auf Apollons Altar zu flüchten. Man möchte von vorn herein vielleicht geneigt sein in diesem ungemein lebhaften Gespräch überall den einen Chorführer mit Kreusa verhandeln zu lassen; indess spricht die hier wiederkehrende Fünfzahl der chorischen Dicta sowie das Verhältniss, in welchem das letzte zu den vorangegangenen steht, doch für eine andere Annahme. Während nämlich der Chor schon einmal gerathen hatte den Altar aufzusuchen (1257), aber zweifelnd und des Erfolges nicht ganz sicher (1258 und 1259), tritt zum Schluss derselbe Rath mit ganzer Bestimmtheit nochmals auf, und der Sprecher jener Stelle fasst mit entschlossenem Blick auch die schlimmste Eventualität ins Auge: sollte Kreusa an heiliger Stätte fallen, so würde ihr Blut wenigstens des Gottes Rache an den Mördern wachrufen; im übrigen müsse man standhaft sein Schicksal ertragen. Hier erkennen wir den gefassteren Führer, dort bemerken wir seine ängstlicheren Begleiter. Sonach vermuthe ich folgende Darstellung der Partie.

ΚΡ. πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους ἐπὶ
σφαγὰς
Πυθίᾳ ψήφῳ κρατηθεῖσ', ἔκδοτος δὲ γίνο-
μαι.
ΧΟ. ἡ α' ἴσμεν, ὦ τάλαινα, τὰς σὰς συμφοράς, ἵν'
εἶ τύχης.

---

1) Man vergleiche den Wechselgesang Alc. 218: 3. 3. 2. 2 : 4. Med. 1240: 4. 3. 3. — 4. 4. 3. Hippol. 363: 3. 2. 3. 2. 2. Herc. fur. 732: 2. 1. 2. 1. 2. 2. u. a. m. Wenn die von uns durchgeführte Vertheilung der Wechselgesänge Beifall findet, so würde es sich wohl verlohnen diese Responsionsfrage im Zusammenhange zu behandeln.

ΚΡ. ποῖ φύγω δῆτ'; ἐκ γὰρ οἴκων προὔλαβον μόγις πόδα, 1255
μὴ θανεῖν· κλοπῇ δ' ἀφῖγμαι διαφυγοῦσα πολεμίους.
ΧΟ. ἡ β' ποῖ δ' ἂν ἄλλοσ' ἢ 'πὶ βωμόν; ΚΡ. καὶ τί μοι πλέον τόδε;
ΧΟ. ἡ γ' ἱκέτιν οὐ θέμις φονεύειν. ΚΡ. τῷ νόμῳ δέ γ' ὄλλυμαι.
ΧΟ. ἡ δ' χειρία γ' ἁλοῦσα. ΚΡ. καὶ μὴν οἵδ' ἀγωνισταὶ πικροὶ
δεῦρ' ἐπείγονται ξιφήρεις. ΧΟ. ἡ (ε') ἵζε νῦν πυρᾶς ἔπι. 1260
κἂν θάνῃς γὰρ ἐνθάδ' οὖσα, τοῖς ἀποκτείνασί σε
προστρόπαιον αἷμα θήσεις· οἰστέον δὲ τὴν τύχην.

12. Helena.

Dagegen wird man gut daran thun in der Helena in dem Dialoge zwischen Theoklymenos und dem Chor 1622—1642, der durch die Lebhaftigkeit der Scene und das Metrum (trochäische Tetrameter) dem vorstehenden nahe verwandt ist, bei dem Koryphäos stehen zu bleiben. Der Chor bemüht sich hier den seiner Schwester nach dem Leben stehenden Theoklymenos zurückzuhalten und ihn von dem Recht ihrer Handlungsweise zu überzeugen, schliesslich erklärt er sogar selbst anstatt Theonoes sterben zu wollen. Die Zahl der Chorkommata beträgt 12. Sie würde allenfalls noch gestatten den Chorführer nebst seinen Parastaten viermal hinter einander anzusetzen. Aber von der Unwahrscheinlichkeit dieser Gruppirung abgesehen, tritt ihr entscheidend der Charakter des Gesprächs entgegen, in welchem Rede und Gegenrede scharf in einander greifen und nur 2 sich ablösende Sprecher zulassen. Ausserdem weiss man nicht, wie man den Chorführer placiren soll. Er muss, nach dem Inhalt der Kommata zu schliessen, das Gespräch beginnen, er muss es aber ebenso

gewiss beenden. Und diese beiden Erfordernisse lassen sich nur dann vereinigen, wenn man ihn den Wortwechsel von Anfang bis zu Ende führen lässt.

Auch in einer früheren Stelle derselben Tragödie scheint die Zahl der chorischen Kommata einer Vertheilung unter mehrere Sänger zunächst keine Handhabe zu bieten und allein den Chorführer zuzulassen. Ich meine den Kommos des Chors mit Helene 329—386, nach welchem beide Bühne und Orchestra verlassen. Westphal S. 281. 83 u. S. 73 und Schmidt p. CXV sqq. unterscheiden übereinstimmend im Gegensatz zu Hermann, welcher die Partie mit Gewalt antistrophisch anordnete, vier selbständige Strophen, drei iambo-trochäische (329—346. 347—361. 362—375) und eine daktylische (376—386). Nachdem Helene auf den Vorschlag des Chors, Theonoe zu befragen, eingehen zu wollen erklärt und den Chor aufgefordert hat mit ihr in den Palast zu treten, äussert dieser einmal seine Bereitwilligkeit und sucht dann die den trübsten Ahnungen und Entschlüssen hingegebene Helene durch dreimaligen freundlichen Zuspruch zu ermuthigen. Mit der sich hiernach ergebenden Vierzahl der Chordicta ist, wie gesagt, nichts anzufangen. Aber die ganze Sachlage gewinnt sogleich ein anderes Aussehen, wenn man darauf Rücksicht nimmt, dass dieser Kommos nur die Fortsetzung der unmittelbar vorhergehenden Dialogpartie ist, an deren Schluss der Chorführer Helene eben jenen Vorschlag macht die prophetische Schwester des Königs aufzusuchen, wozu Helene zu Anfang des Kommos sich bereit erklärt. Hatte also der Chorführer nur eben einen längeren Dialog (zuletzt 13 Trimeter in einem Zuge) mit Helene gesprochen, so ist wohl denkbar, dass darauf die 4 Mitglieder seines Stoichos sich allein an dem Wechselgesange mit Helene betheiligen; obgleich auch die Vermuthung nicht von der Hand zu weisen ist, dass in dieser übel zugerichteten Partie (vgl. Kirchhoff Adn. crit. S. 503) ehemals am Ende der dritten Strophe noch ein Chorkomma gestanden habe, wie wir ein solches am Ende der beiden ersten haben.

13. Phoenissae 1291—1301=1302—1312.

Wechselgesang des Chors.

Da Iokaste und Antigone gegangen sind um den Bruderkampf, wenn möglich, zu hintertreiben, so erhebt der Chor in heftig erregten dochmischen Strophen, die Kock in seiner Uebersetzung wieder einmal mit Unrecht zu einem Stasimon stempelt, einen dieselbe Gemüthsbewegung in mehreren Variationen abspiegelnden Klageruf über das bevorstehende grässliche Ereigniss, bejammert die unglückliche Mutter und die feindlichen Brüder und ergeht sich in Vermuthungen, wessen Tod der Chor zu beweinen haben werde. Er geht hier ganz in der Situation auf und spielt durch einzelne seiner Mitglieder folgende kleine Scene ab.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α΄) Αἶ αἶ αἶ αἶ· *στρ.*
τρομερὰν φρίκᾳ τρομερὰν φρέν᾽ ἔχω·
διὰ σάρκα δ᾽ ἐμὰν
ἔλεος ἔλεος ἔμολε ματ[έ]ρος δειλαίας.
ἡ β΄ δίδυμα τέκεα πότερος ἄρα πότερον αἱμάξει, 1295
ἰώ μοι πόνων,
ἰὼ Ζεῦ, ἰὼ γᾶ,
ὁμογενῆ δέραν, ὁμογενῆ ψυχὰν
δι᾽ ἀσπίδων, δι᾽ αἱμάτων;
ἡ γ΄ τάλαιν᾽ ἐγώ, τάλαινα, 1300
πότερον ἄρα νέκυν ὀλόμενον ἰαχήσω;
ἡ (α΄) Φεῦ δᾶ φεῦ δᾶ· *ἀντ.*
δίδυμοι θῆρες, φόνιαι ψυχαί,
δορὶ παλλόμεναι
πέσεα πέσεα δάι᾽ αὐτίχ᾽ αἱμάξετον. 1305
ἡ β΄ τάλανες, ὅτι ποτὲ μονομάχον ἐπὶ φρέν᾽ ἠλθέτην.
βοᾷ βαρβάρῳ
ἰαχὰν στεναπτὰν
μελομέναν νεκροῖς δάκρυσι θρηνήσω.
σχεδὸν τύχα πέλας φόνου. 1310
ἡ γ΄ κρινεῖ φάος τὸ μέλλον.
ἄποτμος ἄποτμος ὁ φόνος ἕνεκ᾽ Ἐρινύων.

Die Sinnschlüsse an entsprechender Versstelle der Strophe und Antistrophe stützen sich gegenseitig und machen die Vertheilung unzweifelhaft. Vgl. die metrische Erläuterung bei Schmidt p. DXXIII und Kinkel Ausg. S. 100. Der erste Choreut beginnt anapästisch und wird bis zu dochmischem Masse erregt, mit demselben fährt der zweite fort und schliesst iambisch, dies Metrum nimmt der letzte auf, und lässt es wieder zu dochmischem aufsteigen. Den Chorführer glaubte ich in dem ersten und nicht dem letzten Sänger erkennen zu müssen, theils weil der erste Absatz den letzten an Umfang und Bedeutung übertrifft, theils weil sich an den Wechselgesang 2 trochäische Tetrameter des Chorführers anschliessen, dieser also sonst zweimal unmittelbar nach einander zum Vortrage kommen würde. Nun stellt er gleichsam das Thema, das seine Parastaten variiren. Stellung und Folge der singenden war also diese:

γ′ (α′) β′

Dieselben 3 Personen des Chors, aber in der umgekehrten Reihenfolge:

α′ (γ′) β′

erkennen wir in diesem Stücke ohne Schwierigkeit schon vorher einmal in dem Wechselgesange des Chors 291—300, nachdem Polyneikes sich demselben zu erkennen gegeben hat

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) ὦ συγγένεια τῶν Ἀγήνορος τέκνων,
ἐμῶν τυράννων, ὧν ἀπεστάλην ὕπο,
γονυπετεῖς ἕδρας προσπίτνω σ′, ἄναξ,
τὸν οἴκοθεν νόμον σέβουσα.
ἔβας, ἔβας ὦ χρόνῳ γᾶν πατρῴαν. 295
ἡ β′ ἰὼ ἰὼ πότνια, μόλε πρόδρομος,
ἀμπέτασον πύλας.
κλύεις, ὦ τεκοῦσα τόνδε μᾶτερ;
ἡ γ′ τί μέλλεις ὑπώροφα μέλαθρα περᾶν
θιγεῖν τ′ ὠλέναις τέκνου; 300

Diese Vertheilung der von zwei Trimetern eingeleiteten dochmischen Strophe stimmt genau zu der rhythmischen

Periodisirung Schmidts p. DV. Während der Chorführer ehrfurchtsvoll Polyneikes begrüsst, rufen seine beiden Nebenmänner Iokaste herbei, jeder von ihnen einmal.

Dagegen werden wir in dem Kommos Kreons, des Chors und eines Boten (1345—1356), welcher den Fall der beiden Brüder und Iokastes Tod meldet, die beiden Kommata, welche hier allein dem Chore anzugehören scheinen (die Personenbezeichnung schwankt, vgl. Kirchhoff Adn. crit. S. 444 und Hermann zu V. 1345), nur einer Person, dem Chorführer, überweisen können. Uebrigens unternahm es Hermann auch hier, nicht ohne dem Texte Zwang anzuthun, Strophe, Antistrophe und Epodos herauszubringen.

14. Orestes 1247—1302

(1247—1263 = 1264—1280).

Kommos des Chors mit Elektra, zum Schluss mit Zwischenrufen Helenes hinter der Scene.

Nachdem Orestes und Pylades in den Palast getreten sind um Helene zu morden, hält Elektra mit dem Chor Wache, weist diesem seinen Posten an und empfängt die Mittheilungen, welche der Chor ihr über seine Beobachtungen macht. Die Partie besteht aus Strophe, Gegenstrophe und einer Epodos, welche Schmidt p. CDXXV wieder in 2 Kommata (1281—1293 und 1294—1302) zerlegt hat. Die Personenbezeichnung ist fast vollständig von Hermann berichtigt. Nur V. 1280 belässt er nach den Handschriften der Elektra, mit Unrecht, wie die Strophe beweist, in welcher der entsprechende Vers dem Chore angehört. Kirchhoff stellte das richtige Personenzeichen her, indem er den Vers in *σφάγια φοινίσσουσ'* verbessert. Denn der Grund, den Hermann zu V. 1255 für die Beibehaltung der überlieferten Vertheilung anführt: Dedit hunc versum (1263) choro Euripides laesa aequali distributione personarum, ut interloqueretur aliquid chorus, quo ne Electra antistropham cum stropha continuaret, kann nicht als ziehend erachtet werden, da das Verhältniss, welches nach Hermanns Meinung vermieden werden soll, gerade in seinem Text doch einmal stattfinden würde, indem nach der Vulgate und so auch bei

ihm die Rede der Elektra aus der Antistrophe ohne Unterbrechung in die Epodos übergeht. Erst wenn wir Kirchhoff folgen, wird dem Hermannschen Princip Genüge geleistet. Wenn hingegen Nauck in s. Ann. crit. zu Kirchhoffs Vorschlag anmerkt: Mihi 1263 ἔχομεν ὡς θροεῖς Electrae deberi videbatur, so muss er wohl eine Aenderung der Lesart im Sinne gehabt haben.

Dass der Chor sich hier in Halbchöre theilte, geht aus den Worten des Dichters ganz klar und deutlich hervor. Auch die handschriftliche Ueberlieferung hat noch Spuren dieser Erkenntniss bewahrt, indem sie hie und da das Zeichen *ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ* bietet, aber nur an ganz unpassenden Stellen, vgl. Kirchhoffs Adn. crit. S. 411 f. Hermann nahm die Notirung der Hemichorien in den Text auf und führte nachstehende Vertheilung durch.

στρ.		ἀντ.
ΗΜ. α' : 1249	=	*ΗΜ.* α' : 1266
ΗΜ. α' : 1253	=	*ΗΜ.* α' : 1270
ΗΜ. α' : 1258	=	*ΗΜ.* α' : 1275
ΗΜ. β' : 1260	=	*ΗΜ.* β' : 1277
ΗΜ. β' : 1263		

ἐπῳδ.
ΧΟ. : 1287
ΗΜ. α' : 1289
ΗΜ. β' : 1290

Von Hermann übernahmen diese Zeichen Nauck und Schmidt, änderten aber fast übereinstimmend die Anordnung. Ich gebe im folgenden Schmidts Abweichungen von Nauck oder seine genaueren Bestimmungen zu Naucks Bezeichnung daneben in Klammern.

στρ.		ἀντ.
ΧΟ.	=	*ΗΜ.* (*ΧΟ.*)
ΧΟ.	=	*ΗΜ.* (β')
ΗΜ. (α')	=	*ΗΜ.* (α')
ΗΜ. (β')	=	*ΗΜ.* (β')
ΗΜ. (α')		

ἐπῳδ.

XO.

HM. (α')

HM. (β')

Die beiden zuletzt verzeichneten Versuche müssen wegen des gänzlichen Mangels an Symmetrie in der Personenvertheilung abgewiesen werden, Hermanns dieser Forderung entsprechende Vertheilung kann aus anderen Gründen nicht genügen. Und zuvörderst besteht die Halbchorstellung in der vorliegenden Stelle nicht von vorn herein, sondern sie entwickelt sich erst im Verlauf derselben. Sie kann bei V. 1253 f. noch nicht existirt haben, da der Chor Elektra dort fragt, weshalb sie eine Theilung des Chors für nöthig halte. Offenbar scheidet sich der Chor erst 1258 ff. in seine Hälften. Demnach ist es unmöglich, das haben Nauck und Schmidt richtig empfunden, vor V. 1249 und 1253 das Zeichen *HM.* vorzuschreiben. Sodann sind in diesen Verhandlungen des Chors mit Elektra mehr als 2 sprechende Personen des Chors auf das bestimmteste zu erkennen. Das wird namentlich in der Antistrophe wahrgenommen. Da will ein Späher aus dem Chor eine drohende Gefahr bemerkt haben, die sich jedoch sogleich als nichtig erweist. Von ihm beruhigt wendet sich Elektra, wie ihre Worte 1272 τί δέ; τὸ σὸν βέβαιον ἔτι μοι μένει; unzweifelhaft machen, an einen anderen Wachtposten und erhält darauf 2 Berichte: καλῶς τά γ' ἐνθένδ' κτλ. 1275 und mit deutlicher Beziehung auf einen nothwendig vorausgegangenen Bericht und Vorredner: εἰς ταὐτὸν ἥκεις· καὶ γὰρ οὐδὲ τῇδ' ὄχλος 1277. Wir unterscheiden also hier 3 verschiedene Stimmen im Chor, und werden uns die Vorgänge in dieser ganzen Scene folgendermassen zu denken haben. Nachdem Elektra den Choreuten die Nothwendigkeit sich in 2 Haufen zu theilen auseinandergesetzt hat, erfolgt diese Theilung, und die eine Abtheilung besetzt und beobachtet die Strasse nach Osten, die andere die nach Westen zu. Von diesen beiden Abtheilungen erstattet die erste ihren Bericht V. 1275 f., die zweite V. 1277. Dazwischen erhebt ein dritter seine Stimme, der, wie seine Worte 1266 f. und besonders sein Ausdruck

ἀμφὶ μέλαθρον bezeugen, nicht die seitlichen Wege, sondern den direct auf den Palast führenden Zugang observirt und also zwischen den Halbchören die Mitte hält. Das kann kein anderer gewesen sein als der Koryphäos, welchem die Oberaufsicht über das ganze zufällt (vgl. V. 1287) Er ist es, der zunächst 1249 f. und 1253 f. in fortlaufendem, wohl zusammenhängendem Dialoge mit Elektra sich über die vorzunehmende Theilung und Aufstellung des Chors einigt und 1263 erklärt, dass alles nach Elektras Anordnungen ausgeführt werde: *ἔχομεν ὡς θροεῖς*. In der Antistrophe kommen ihm, wie wir schon sahen, die der Strophe entsprechenden Chorkommata zu und ausserdem in der Epodos 1287, in welchem Verse er Elektra seiner gespannten Aufmerksamkeit versichert. Die übrig bleibenden Kommata waren unter die beiden Führer der Halbchöre vertheilt. Hiernach ergiebt sich uns nachstehende Anordnung, bei deren Darstellung wir mit (*α′*) den Chorführer, mit *β′* den Führer des ersten, mit *γ′* den Führer des zweiten Halbchors bezeichnen, um durch diese Zeichen die Identität der beiden letzteren mit den Parastaten des ersteren hervorzuheben.

στρ.		*ἀντ.*
ΧΟΡΟΥ		*ΧΟΡΟΥ*
ἡ (*α′*)	=	*ἡ* (*α′*)
ἡ (*α′*)	=	*ἡ* (*α′*)
ἡ β′	=	*ἡ β′*
ἡ γ′	=	*ἡ γ′*
ἡ (*α′*)	=	*ἡ* (*α′*)

ἐπῳδ.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (*α′*)

ἡ β′

ἡ γ′

Diese Vertheilung stimmt genau zu Kirchhoff, falls wir annehmen dürfen, dass er unter *ΧΟ.* den Koryphäos und unter *ΗΜ.* die Halbchorführer versteht.

Orestes 1345—1358 = 1545—1558.

Wechselgesang des Chors.

Von diesen beiden Strophen, deren Entsprechung Seidler entdeckte, welcher auch 1345—1353 der Elektra nahm und dem Chore gab, wurde die erste gesungen, nachdem Hermione von Elektra an Orestes und Pylades in den Palast abgeliefert worden war, die zweite vorgetragen, als Orestes bei feindlichem Nahen des Menelaos Hermione ebenso wie früher Helene tödten zu wollen erklärt hatte. Die lebhaft bewegte Rede, der unruhige dochmische Rhythmus, die vielen Anreden und Fragen des Chors an den Chor (1345. 1548. 1549. 1550) kennzeichnen Strophe wie Gegenstrophe auf die unzweideutigste Weise als amöbäische Lieder. Die Ausführung der Zerlegung selber unterliegt keinerlei Schwierigkeiten.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α′) Ἰὼ ἰὼ φίλαι, κτύπον ἐγείρετε, — 1345 — στρ.
κτύπον καὶ βοὰν
πρὸ μελάθρων, ὅπως ὁ πραχθεὶς φόνος
μὴ δεινὸν Ἀργείοισιν ἐμβάλλῃ φόβον
βοηδρομῆσαι πρὸς δόμους τυραννικούς.

ἡ β′ πρὶν ἐτύμως ἴδω τὸν Ἑλένας φόνον — 1350
καθαιμακτὸν ἐν δόμοις κείμενον,
ἢ καὶ λόγον του προσπόλων πυθώμεθα·
τὰς μὲν γὰρ οἶδα συμφοράς, τὰς δ' οὐ σα-
φῶς.

ἡ γ′ διὰ δίκας ἔβα
θεῶν νέμεσις ἐς Ἑλέναν. — 1355
δακρύοισι γὰρ Ἑλλάδ' ἅπασαν ἔπλησε
διὰ τὸν ὀλόμενον ὀλόμενον Ἰδαῖον
Πάριν, ὃς ἄγαγ' Ἑλλάδ' εἰς Ἴλιον.

ἡ (α′) Ἰὼ ἰὼ τύχα, ἕτερον εἰς ἀγῶν' — 1545 — ἀντ.
ἕτερον αὖ δόμος
φοβερὸν ἀμφὶ τοὺς Ἀτρείδας πίτνει.
τί δρῶμεν; ἀγγέλλωμεν εἰς πόλιν τάδε;
ἢ σῖγ' ἔχωμεν; ἀσφαλέστερον, φίλαι.

ἡ β′ ἴδε πρὸ δωμάτων ἴδε προκηρύσσει 1550
θοάζων ὅδ' αἰθέρος ἄνω καπνός.
ἅπτουσι πεύκας, ὡς πυρώσοντες δόμους
τοὺς Ταντταλείους, οὐδ' ἀφίστανται φόνου.

ἡ γ′ τέλος ἔχει δαίμων
βροτοῖς τέλος ὅπᾳ θέλῃ. 1555
μεγάλα δέ τις ἁ δύναμις· δι' ἀλάστορ'
ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα τάδε δι' αἱμάτων
διὰ τὸ Μυρτίλου πέσημ' ἐκ δίφρου.

In der Antistrophe bezeichnen einige Handschriften (vgl. Kirchhoff zu V. 1548) wieder Hemichorien, und dadurch verleitet hat Hermann eine solche Gruppirung in seinem Text herzustellen gesucht, worin Nauck und Schmidt sich ihm anschlossen. Dies Verfahren war indess durch die Anlage der Strophe unmöglich gemacht. Es zeigt sich in diesem Fall recht offenkundig, wie das Zeichen *ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ* in unsern Handschriften des Euripides weiter nichts ist als eine Vermuthung und ein oft spielender Versuch irgend eines Grammatikers. Daher handelte Kirchhoff sehr überlegt und vorsichtig, als er davon abstand und jene Bezeichnungen tilgte. Dagegen wird die von mir vorgeschlagene Vertheilung durch alles gestützt: durch die an denselben Stellen in Strophe und Gegenstrophe erscheinenden Sinnschlüsse (wir hatten nur die Interpunction bei 1349 zu ändern), durch die metrische Gliederung (Schmidt p. CDXXVII), durch ein vielleicht nicht ganz ausser Acht zu lassendes Zahlenverhältniss der auf jeden Choreuten fallenden Verse innerhalb jeder Strophe: 5. 4. 5. Die eingemischten Trimeter bilden hier jedesmal die Grenze zwischen den einzelnen Absätzen: die 2 ersten Sänger heben dochmisch an und schliessen mit 2 iambischen Trimetern. Den Chorführer habe ich als den ersten Sänger wieder deshalb angesetzt, weil er unmittelbar nach der Strophe wie nach der Antistrophe, hier mit trochäischen Tetrametern, dort mit Trimetern, in Thätigkeit gesetzt ist. Ausserdem lässt sich das erste Chorkomma in Strophe wie Gegenstrophe auch nach Form und Inhalt unschwer als das seinige erkennen.

15. Iphigenia Aulidensis.

In der Iphigenia Aulidensis wurden die beiden Chorkommata, welche sich in dem iambo-trochäischen Kommos Iphigeneias und des Chors 1474—1505 finden (ein drittes, 1485—1487, das die Handschriften bieten, ist schon von Seidler an Iphigeneia mit Recht zurückgegeben worden), ohne Frage allein vom Chorführer übernommen. Es liegt dort ein ausgedehnter Sologesang Iphigeneias vor, in dem sie vom Leben Abschied nimmt: nur zum Schluss wird derselbe zweimal durch kurze und nicht eben bedeutende Einlagen des Chors unterbrochen. Das auf den Kommos folgende Chorlied (1506—1528) muss von Seiten der sonstigen chorischen Technik des Dichters entschieden verdächtigt werden. Hermann hat es zum Theil als die Antistrophe zu dem Bühnengesange der Iphigeneia aufgefasst, während Westphal S. 285 f. und Schmidt p. CCCV sqq. von der hier nicht ohne Gewaltmassregeln durchzuführenden antistrophischen Anordnung Abstand genommen haben. Und ich will gern zugeben, dass dem Verfasser dieser Chorpartie die Partie Iphigeneias als Vorlage gedient haben mag; dass sie von Euripides herrühre, kann ich nicht glauben. Sie besteht aus zwei Theilen. In dem ersten —1520 macht der Chor auf die in den Tod gehende Jungfrau aufmerksam und fordert sich dann auf Artemis zu besingen; der zweite Theil leistet dieser Aufforderung Folge. Diese Anlage könnte uns dazu führen zunächst den seinen Chor anredenden Chorführer, darauf den gehorchenden Chor in Thätigkeit anzunehmen. Allein die Ausführung der Aufforderung steht ihrem Umfange nach in keinem angemessenen Verhältniss zu der Aufforderung selber. Der Charakter der letzteren ist ferner derartig, dass er nicht das Commando eines einzelnen, sondern einen mehrstimmigen Aufruf wahrscheinlich macht: *ἀλλὰ τὰν Διὸς κόραν κλήσωμεν Ἄρτεμιν κτλ.* Endlich sind Aufforderung und Ausführung derselben so in einander und zu einem ganzen gearbeitet, dass man nur glauben kann, der Verfasser des Chorikons habe, falls er sich hierüber überhaupt Gedanken machte, an eine Darstellung durch den vollstimmigen Chor gedacht. Allein wie sollte an

dieser Stelle, ausserhalb des Stasimons, unmittelbar vor der Katastrophe ein allgemeiner Chorgesang Platz gefunden haben? Das ist ganz gegen Euripides Art. Ein lebhaft bewegter Wechselgesang des Chors würde einzig seiner Technik entsprechend gewesen sein. Offenbar wollte der Verfasser jener Chorverse der von Iphigeneia wiederholentlich in den Trimetern (1467 ff.) wie in ihrem Gesangstücke (1479 ff. 1488 ff.) an die Choreuten gerichteten Ermahnung mit ihr Artemis anzurufen und zu preisen, gerecht werden, aber er vergriff sich, wenn dieser Gedanke überhaupt das richtige trifft, vollständig in der Form. Hiernach kann ich nur Kirchhoff beistimmen, welcher auch diese Chorpartie für ein Werk des Interpolators erklärt, während Porson und Hermann seine Thätigkeit erst von V. 1529 annahmen.

16. Bacchae 565—593.

Kommos des Chors mit Dionysos hinter der Scene.

In vorherrschend dochmischem Rhythmus antwortet der Chor dem ihn aufrufenden Gotte, bittet ihn unter seinen Festschwarm zu kommen, macht sich gegenseitig auf den Einsturz von Pentheus Palast und das Aufleuchten der Flammen am Grabmal Semeles aufmerksam und lässt schliesslich aus Furcht vor dem in seinem Grimm sich beweisenden Gotte an sich selber den Befehl ergehen zu Boden zu fallen. Auch abgesehen von der Lebhaftigkeit der Action sind hier wieder die unabweislichsten Merkmale chorischen Einzelgesanges bemerkbar. Beweis für denselben ist namentlich V. 579 die Aufforderung *σέβετέ νιν* und die darauf erfolgende Antwort *σέβομεν ὤ*. Nach einigen Pariser Handschriften gab Brunck die ersten Worte dem Dionysos, Musgrave sah personas chori inter se ipsas colloqui. Und die Aldina hat vor *σέβομεν ὤ*, ebenso wie vor V. 583 die Vorzeichnung *HM.* Der Wechsel der Rede war eben unverkennbar und wurde, wenn auch falsch, doch wenigstens anerkannt und hervorgehoben. Beweis sind ferner die sonstigen Aufforderungen und Fragen des Chors an den Chor: *ἴδετε* 580. *οὐ λεύσσεις;* 586. *δίκετε* 590, der wiederholte Anruf des Gottes: 571. 573. 578, der fortwährende

Hinweis auf den Zusammensturz des Hauses: 576 f. 578. 580 f. 592 f. Auf das Vorhandensein mehrerer Sänger wies denn auch bereits Hermann hin in seinen Anmerkungen zu V. 571. 576. 581. 584, und Kirchhoff erklärt zu V. 579: Certum est haec a singulis chori personis cantari, quas notare nihil attinet. Eine solche Notirung versuchte Hermann in seinem Text, den er unter 5 Choreuten vertheilte. Allein seine Vertheilung kann nicht befriedigen. Nach ihm fallen mehrere Anreden an Dionysos auf die eine der von ihm unterschiedenen Personen (ἡ β'). Und, was am störendsten ist, die respondirenden Verse 571—577 = 578—582 sind bei ihm ungleichmässig vertheilt, sodass der erste Abschnitt einen, der zweite zwei redende Choreuten umfasst. Hermann konnte zu keiner strengem Gleichmass genügenden Anordnung gelangen, weil er zwar die strophische Gliederung des ersten Theiles bis V. 570, nicht aber die der übrigen Theile erkannte und hier nur ein *παρομοιόστροφον* fand. Darin aber täuschte er sich nicht, dass man zu den einzelnen Personen des Chors seine Zuflucht nehmen müsse und nicht etwa mit Halbchören, wie sie Schöne annimmt, auskommen könne. Indem ich diesmal den Schöne-schen Text und die in demselben angenommene Composition des ganzen zu Grunde lege, ergiebt sich mir folgende Gruppirung.

Δ1.	Ἰώ,	565	*στρ. α'*
	κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,		
	ὦ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.		
	ΧΟΡΟΥ		
ἡ (α')	*τίς ὅδε, τίς πόθεν*		*μεσῳδ.*
	πόθ' ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;		
Δ1.	*ἰώ,*		*ἀντ. α'*
	ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,		
	ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.	570	
	ΧΟΡΟΥ		
ἡ β'	*ἰὼ ἰώ, δέσποτα, δέσποτ' ὦ*		*στρ. β'*
	μόλε νυν ἡμέτερον εἰς θίασον.		
ἡ γ'	*Βρόμιε, Βρόμιε, δαπέδων χθονὸς ἔνοσι*		
	πότνι'. ἆ ἆ τάχα	575	

τὰ Πενθέως μέλαθρα
διατινάξεται πεσήμασιν.
ἡ δ' ἰώ, ὁ Διός, ὁ Διόνυσος ὤ — ἀντ. β'
ἀνὰ μέλαθρα· σέβετε, σέβετέ νιν.
ἡ ε' σέβομεν ὤ. ἴδετε λάινα τάδε τὰ
κίοσιν ἔμβολα — 580
διάδρομα. τάδε Βρόμι-
ος ἀλαλάζεται στέγας ἔσω.
Δι. ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα· — ἐπῳδ.
σύμφλεγε, σύμφλεγε δώματα Πενθέως.

ΧΟΡΟΥ

ἡ (α') ἆ ἆ, — 585
πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει
Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἅν
ποθ' ὁ κεραυνοβόλος ἔλιπε φλόγα
δίου βροντᾶς;
δίκετε πεδόσε, δίκετε τρομερὰ — 590
σώματα, Μαινάδες·
ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι
μέλαθρα τάδε, Διὸς γόνος.

Wie hier wieder die Stellung der Sänger und die Disposition des Chorikons aufs beste harmoniren, erläutert das nachstehende Schema.

antistr. II b	antistr. II a	mesod.	stroph. II a	stroph. II b
ε'	δ'	(α')	β'	γ'
		epod.		

Der Chorführer erhält als mittelster die Kommata ohne Entsprechung: er achtet zuerst auf den Ruf des Gottes und befiehlt am Schluss seinen Leuten auf die Kniee zu sinken.

Bacchae 1013—1031.

Kommos des Chors mit dem Boten.

Die Wechselrede beginnt mit Trimetern des Boten wie des Chors, dann erhebt sich der Chor zu Dochmien, während der Bote beim Trimeter verharrt. Der Bote meldet den Tod

des Pentheus, der Chor lässt darob einen wiederholten Jubelruf ertönen und fragt nach den näheren Umständen. Die freudige Aufregung der Bakchen lässt eine ruhig und geschlossen erfolgende Unterhaltung nicht zu: zunächst machen einzelne ihrer Freude Luft, bis endlich einer die nahe liegende Frage thut: *τίνι μόρῳ θνήσκει ἀνήρ;* Dass die Dochmien in kleine sich entsprechende Strophen mit einer Mesodos gruppirt seien, bemerkte Seidler De vers. dochm. S. 264. Schöne bezeichnet ausserdem V. 1020 treffend als Proodos. Dagegen hätte er nach 1025 nicht mit Seidler den Ausfall eines zweiten Trimeters vermuthen sollen, um Responsion zu 1028. 29 zu erhalten. Wie nämlich die Responsion der Trimeter des Boten beschaffen ist, hatte schon Hermann zu V. 1026 auseinandergesetzt: Respondent sibi quidem trimetri, sed ita, ut et stropham et antistropham duo antecedant, unus autem mesodum (wir können hinzufügen — et proodum). Die Vertheilung aber dürfte folgendermassen vom Dichter beabsichtigt gewesen sein.

ΑΓ. ὦ δῶμ' ὃ πρίν ποτ' εὐτύχεις ἀν' Ἑλλάδα
Σιδωνίου γέροντος, ὃς τὸ γηγενὲς
δράκοντος ἔσπειρ' ὄφεος ἐν γαίᾳ θέρος, 1015
ὥς σε στενάζω, δοῦλος ὢν μέν, ἀλλ' ὅμως
χρηστοῖσι δούλοις συμφορὰ τὰ δεσποτῶν.
ΧΟ. ἡ (α') τί δ' ἔστιν; ἐκ βακχῶν τι μηνύεις νέον;
ΑΓ. Πενθεὺς ὄλωλε, παῖς Ἐχίονος πατρός.
ΧΟ. ἡ β' ὦναξ Βρόμιε· θεὸς σὺ φαίνῃ μέγας. 1020 προῳδ.
ΑΓ. πῶς φῄς; τί τοῦτ' ἔλεξας; ἢ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς
χαίρεις κακῶς πράσσουσι δεσπόταις, γύναι;
ΧΟ. ἡ γ' εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις· στρ.
οὐκέτι γὰρ δεσμῶν ὑπὸ φόβῳ πτήσσω.
ΑΓ. Θήβας δ' ἀνάνδρους ὧδ' ἄγεις .....; 1025

ΧΟ. ἡ δ'	ὁ Διόνυσος ὁ Διόνυσος, οὐ Θῆβαι	μεσῳδ.
	κράτος ἔχουσ' ἐμόν.	
ΑΓ.	συγγνωστὰ μέν σοι· πλὴν ἐπ' ἐξειργασμένοις	
	κακοῖσι χαίρειν, ὦ γυναῖκες, οὐ καλόν.	
ΧΟ. ἡ ε'	ἔνεπέ μοι, φράσον, τίνι μόρῳ θνήσκει	1030 ἀντ.
	ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ;	

Stellung und Entsprechung der singenden Choreuten war also genau dieselbe wie vorhin.

antistr.	mesod.	trim.	prood.	stroph.
ε'	δ'	(α')	β'	γ'

Bacchae 1142—1153 und 1157—1172 = 1173—1188.

Wechselgesang des Chors und Kommos desselben mit Agaue.

Die Disposition der ganzen Partie, die sich in gemischtem Rhythmus, in welchem Dochmien und Bacchien überwiegen, bewegt und zu der auch noch die Trimeter 1154—1156 und 1189. 1190 hinzuzunehmen sind, ist diese. An der Spitze steht ein Triumphgesang des Chors, mit Tanzbewegung verbunden (vgl. V. 1142), über den Tod des gotteslästerlichen Königs — 1153. Wir können in demselben wieder die einzelnen in sich geschlossenen Jubelrufe unterscheiden. Alsdann macht der Chorführer, dessen stehende Function dies ist, auf die Ankunft der Agaue aufmerksam und fordert die Bakchen auf des Gottes Feierzug zu empfangen — 1156. Darauf folgt Wechselgesang zwischen Agaue und dem Chor —1188. Stolz auf ihre vermeintliche Jagdbeute beschreibt Agaue dem fragenden Chor deren Erlegung, der Chor bestärkt sie in ihrem Wahn und deutet nur in der Antistrophe in doppelsinnigen Aussprüchen die wahre Sachlage an. In den die Scene schliessenden Trimetern fordert der Chorführer Agaue auf das von ihr erlegte Wild der Stadt zu zeigen. Wie aus Kirchhoffs Adn. crit. S. 479 f. hervorgeht, ist die handschriftliche

Personenbezeichnung auch hier in dem Kommos wieder häufig falsch und unzuverlässig. Indem ich Kirchhoff zu Grunde lege, gebe ich meine Abweichungen. V. 1169 = 1185 weise ich mit Seidler, Hermann und Schöne ganz der Agaue an, da die Worte unter sich und mit den vorhergehenden aufs engste verbunden sind. Aus demselben Grunde und durch Schönes Behandlung der Frage zu V. 1175 bewogen, ziehe ich mit ihm, Nauck und Schmidt auch 1172 = 1188 (der letzte Vers gehört auch in den Handschriften Agaue) ganz zur Rede der Agaue.[1]) Hermann wollte an dieser Stelle lieber eine ungleiche Vertheilung in Strophe und Antistrophe zugeben, als aus dem richtig überlieferten Schlussverse der letzteren den unrichtig vertheilten der ersten emendiren. Er äussert zu 1175: Sed recte tamen libri. Nam postrema strophae verba propterea sunt alii, ac debebant, personae tributa, ut ne eadem persona, quae stropham finiret, inciperet etiam statim sequentem antistropham. Allein dieses Gesetz, für welches eine wirklich rationelle Begründung sich schwer wird auffinden lassen, würde bei seiner Durchführung auf erhebliche Schwierigkeiten stossen. Ausserdem bleibt im vorliegenden Fall noch immer Schönes Vermuthung offen, dass an die Strophe ebenso wie an die Antistrophe 2 Trimeter angeschlossen gewesen seien. Eine ansprechende Vertheilung herauszubringen ist hier wegen des gegen das Ende der Strophen lebhaft in einander greifenden und von dem Schauspieler ohne Satzende zum Chor übergehenden Dialoges besonders schwierig; indessen möchte vielleicht der nachfolgende Versuch das richtige treffen.

ΧΟΡΟΥ

ἡ α' *ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,*
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν
τὰν τοῦ δράκοντος ἐκγενέτα Πενθέως.
ἡ β' *ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν* 1145
νάρθηκά τε πιστὸν ἀίδαν
ἔλαβεν εὔθυρσον
ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.

---

1) So verfährt auch Kirchhoff in der Weidm. Ausg.

ἡ γ′ βάκχαι Καδμεῖαι,
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε 1150
εἰς γόον, εἰς δάκρυα.
ἡ δ′ καλὸς ἀγὼν ἐν αἵματι στάζουσαν
χέρα περιβαλεῖν τέκνου.
ἡ (ε′) ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ εἰς δόμους ὁρμωμένην
Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐν διαστρόφοις 1155
ὄσσοις, δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ.
ΑΓ. Ἀσιάδες βάκχαι, ΧΟ. ἡ α′ τί με ὀρ-
θεῖς ὦ; στρ.
ΑΓ. φέρομεν ἐξ ὄρεος
ἕλικα νεότομον ἐπὶ μέλαθρα,
μακάριον θήραν. 1160
ΧΟ. ἡ β′ ὁρῶ καί σε δέξομαι σύγκωμον.
ΑΓ. ἔμαρψα τόνδ' ἄνευ βρόχων
. . . . νέον λίν,
ὡς ὁρᾶν πάρα.
ΧΟ. ἡ γ′ πόθεν ἐρημίας; 1165
ΑΓ. Κιθαιρὼν ΧΟ. ἡ δ′ τί Κιθαιρών;
ΑΓ. κατεφόνευσέ νιν.
ΧΟ. ἡ (ε′) τίς ἁ βαλοῦσα πρώτα; ΑΓ. ἐμὸν τὸ
γέρας.
μάκαιρ' Ἀγαύη κληζόμεθ' ἐν θιάσοις.
ΧΟ. ἡ (ε′) τίς ἄλλα; ΑΓ. τὰ Κάδμου ΧΟ. ἡ (ε′) τί
Κάδμου; ΑΓ. γένεθλα γένεθλα 1170
μετ' ἐμὲ μετ' ἐμὲ τοῦδ'
ἔθιγε θηρός. εὐτυχής γ' ἅδ' ἄγρα.
Μέτεχέ νυν θοίνας. ΧΟ. ἡ α′ τί μετ-
έχω τλάμων; ἀντ.
ΑΓ. νέος ὁ μόσχος ἄρ-
τι γένυν ὑπὸ κόρυθ' ἁπαλότριχα 1175
κατάκομον βάλλει.
ΧΟ. ἡ β′ πρέπει γὰρ ὥστε θηρὸς ἀγραύλου φόβη.
ΑΓ. ὁ Βάκχιος κυναγέτας
σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλεν ἐπὶ θῆρα
τόνδε μαινάδας. 1180
ΧΟ. ἡ γ′ ὁ γὰρ ἄναξ ἀγρεύς.

ΑΓ. ἐπαινεῖς; *ΧΟ.* η δ' . . . ἐπαινῶ;
ΑΓ. τάχα δὲ καὶ Καδμεῖοι
ΧΟ. η (ε') καὶ παῖς γε Πενθεὺς ματέρ' *ΑΓ.* ἐπαι-
νέσεται
λαβοῦσαν ἄγραν τάνδε λεοντοφυῆ 1185
ΧΟ. η (ε') περισσάν *ΑΓ.* περισσῶς. *ΧΟ.* η (ε')
ἀγάλλῃ; *ΑΓ.* γέγηθα
μεγάλα μεγάλα καὶ
φανερὰ τᾷδε γᾷ κατειργασμένα.
ΧΟ. η (ε') δεῖξόν νυν, ὦ τάλαινα, σὴν νικηφόρον
ἀστοῖσιν ἄγραν ἣν φέρουσ' ἐλήλυθας. 1190

Den festesten Boden haben wir in dem ersten Theil, wo der Chor für sich allein singt. Er enthält mit Hinzuziehung der Trimeter 1154 ff. die 5 Protostaten, als letzten den Chorführer. Die Zerlegung der Strophe unsererseits wird unterstützt durch die metrischen Gruppen, in die sie nach Schmidt p. LXXV zerfällt, welche allemal genau zu unseren Absätzen stimmen. Der Trimeter bildet wieder den Schlusssatz der 2 ersten Sänger. Dieselben singenden Personen sind in dem Kommos mit Agaue verwandt worden und auch in derselben Reihenfolge. Weshalb der letzte Sänger dreimal nach einander seine Stimme erhebt, liegt in der Satzbildung und Anlage des Gesprächs jener Stellen begründet: am sichersten leitete hier die Antistrophe. Auch beachte man, dass es der Chorführer ist, bei dem diese Abweichung stattfindet.

Da nun also 3×5 einzelne Stimmen gefunden wurden, so kommt vielleicht manchem der Gedanke alle 15 Choreuten, *κατὰ στοίχους* geordnet, zum Vortrage anzusetzen. Allein ein dahin zielender Versuch muss an der Unmöglichkeit scheitern dem Chorführer mit überzeugender Wahrscheinlichkeit seine Stelle anzuweisen. —

In dem Euripideischen Satyrdrama finden wir in drei unmittelbar auf einander folgenden Scenen gegen das Ende des Stücks einzeln sprechende und singende Chorpersonen. Es ist dort nöthig darauf genau zu achten, wo eine Scene endigt und die andere anfängt, damit wir mit den Gliedern des Chors nicht aus der einen in die nächste hinübergreifen.

Ich verweise zu diesem Zweck auf die Gliederung der Exodos im ersten Capitel.

17. Cyclops 616—645.

Wechselrede des Chors mit Odysseus.

Odysseus erinnert den Chor daran jetzt seinem Versprechen nachzukommen und bei der Blendung des Kyklopen thätig zu sein, der Chor macht allerhand Ausflüchte und versteht sich schliesslich nur dazu durch einen Gesang (κέλευσμα) das Werk zu begleiten und zu unterstützen. Der Dialog ist in Trimetern abgefasst. Eine Theilung des Chors statuirte hier zuerst Brodeau, und zwar in Hemichorien. Ihm folgten die Herausgeber. Hermann fügte zu den Halbchören den Chorführer und gab zu V. 639 folgende fein erdachte Erläuterung der ganzen Scene: Coryphaeus, ut suam gregisque sui virtutem iactet, primo quaerit, quos primos aggredi Cyclopem velit Ulixes, sperans alios quam se delectum iri. Iam hemichoriis praetexentibus aliquid, quo sese periculo subtrahant, se quoque dicit claudum factum esse, quo simul sibi quoque excusationem muniat, sed tamen quasi ea non usurus. Quin perseverat in ostentatione fortitudinis suae, cum refutat illos, qui ἑστῶτες ἐσπάσθημεν dicunt. Iam vero cum ut ignavos contemni ab Ulixe Satyros videt, defendit se et gregem suum, atque ut dissimulet formidinem, incantatione se effecturum ait id, quod manibus suis facere non audet. Allein ich fürchte, dass diese Darstellung mehr künstlich ersonnen als wahr ist. Denn sie fusst auf drei falschen Voraussetzungen. Erstens geht es nicht an V. 630 ταὐτὸν πεπόνθατ' ἄρ' ἐμοί· τοὺς γὰρ πόδας auseinanderzureissen und unter zwei Personen zu vertheilen, was schon Musgrave erkannte. Zweitens gehört V. 632 ἑστῶτες ἐσπάσθητε; nach den Codices dem Odysseus und nicht dem Chore, und mit vollstem Recht. Für ihn ist es durchaus angemessen jene überraschte und ungläubige Frage zu thun; unangemessen aber würde es sein, wenn er mitten unter den offenbarsten Lügen des Chors schwiege. Drittens endlich begründet der Singularis in dem Ausspruch: ταὐτὸν πεπόνθατ' ἄρ' ἐμοί nicht, wie Hermann will, eine

Unterscheidung des Chorführers von den im Pluralis von sich sprechenden Halbchören. Um nämlich von allem andern zu schweigen, so kann bei der Annahme von Halbchören doch sicherlich nur an deren für sie den Dialog übernehmende Führer gedacht werden. Auch Hermann nimmt in analogen Fällen stets nicht den einstimmig redenden vollen Halbchor, sondern una aut altera persona desselben an. Der singulare Numerus ist demnach hier völlig irrelevant. Ueberhaupt aber genügt es nicht nur 3 verschiedene Stimmen zu unterscheiden. Nach der in der That ununterbrochen bis 626 fortschreitenden Verhandlung zwischen Odysseus und Chor, in welcher eine und dieselbe Person des Chors zweimal das Wort ergreift, folgen nach einander vier gesonderte Vorwände, welche es nach der Angabe des Chors diesem unmöglich machen an dem Unternehmen des Odysseus thätigen Antheil zu nehmen: 627. 28 — 629 — 630. 31 — 632 *καὶ τά γ' ὄμματα.* 33. Jede dieser Ausflüchte verlangt einen besonderen Vertreter. Zum Schluss fasst eine fünfte Stimme alle Vorwände zusammen und verheisst das kräftige wirkungsvolle Lied. Geben wir diese Verse und die beiden ersten Dicta — 626 dem Chorführer, als dessen Eigenthum sie sich selber charakterisiren, so haben wir unsere 5 Protostaten, und zwar in folgender Reihenfolge und Stellung:

632	630	621 u. 624	629	627
ε'	δ'	(α')	γ'	β'
		635		

Wie dieses Schema zeigt, fällt der von der zu entfernten Aufstellung hergeholte Vorwand gerade auf den Protostaten des einen Flügelzygons (δ β'), die beiden gleichen Ausflüchte dagegen, welche eine plötzliche Lähmung der Beine vorschützen, auf die correspondirenden Parastaten (δ γ' und δ δ').

Genau ebenso wurde die zweite Scene (646 — 655), welche einen Wechselgesang des Chors mit 2 vorausgeschickten Trimetern des Chorführers bildet, dargestellt. Es zeigt sich hier recht deutlich, wie Unrecht Kock daran that in diesem unfraglich amöbäischen Gesange wenig Verse nach dem zweiten Stasimon und wenig Verse vor Schluss des Stücks

ein neues Stasimon sehen zu wollen. Der Chor singt nunmehr das versprochene Lied, indem er in einem fort wacker zu stossen und zu brennen ermahnt. Eine jede solche Aufforderung wird von einem besonderen Sänger vorgetragen.

ΧΟΡΟΥ

ὁ (α′) *δράσω τάδ'. ἐν τῷ Καρὶ κινδυνεύσομεν.*
κελευσμάτων δ' ἕκατι τυφέσθω Κύκλωψ.
ὁ β′ *ἰὼ ἰώ, γενναιότατα*
ὠθεῖτε, σπεύδετε.
ὁ γ′ *ἐκκαίετε τὴν ὀφρὺν* 650
θηρὸς τοῦ ξενοδαίτα.
ὁ δ′ *τύφετ' ὦ, καίετ' ὦ*
τὸν Αἴτνας μηλονόμον.
ὁ ε′ *τόρνευ', ἕλκε, μή σ' ἐξοδυνηθεὶς*
δράσῃ τι μάταιον. 655

Die durchgehends gleiche Zahl der auf jeden Choreuten fallenden Verse springt in die Augen.

Die dritte Scene bildet ein Wechselgespräch des Chors mit dem geblendet herausstürzenden Kyklopen in Trimetern (656—681), in welchem dieser von jenem auf das ergötzlichste gefoppt wird. Wenn man beachtet, dass V. 656 *ὤμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας* von dem Kyklopen noch hinter der Scene, oder doch während er aus seiner Höhle heraustritt, jedesfalls so gesprochen wurde, dass der Chor den nächsten Vers: *καλός γ' ὁ παιάν· μέλπε μοι τόνδ', ὦ Κύκλωψ* sagen konnte, ohne von ihm gehört und beachtet zu werden (beiseit), kurz wenn man darauf Acht giebt, dass V. 656 —661 nur ein Vorspiel der beiden noch nicht mit einander, sondern für sich agirenden Parteien ist, und dass erst mit der wirklich für das Gehör des Kyklopen bestimmten Frage: *τί χρῆμ' ἀυτεῖς, ὦ Κύκλωψ;* der eigentliche Dialog mit ihm anfängt, so hat man thatsächlich nichts weiter zu thun als die Zahlzeichen vorzuschreiben, um folgende lebhafte Ausführung der Scene zu gewinnen.

ΚΥ. *ὤμοι, κατηνθρακώμεθ' ὀφθαλμοῦ σέλας.*
ΧΟ. ὁ (α′) *καλός γ' ὁ παιάν· μέλπε μοι τόνδ', ὦ Κύκλωψ.*

ΚΥ. ὤμοι μάλ', ὡς ὑβρίσμεθ', ὡς ὀλώλαμεν.
ἀλλ' οὔτι μὴ φύγητε τῆσδ' ἔξω πέτρας
χαίροντες οὐδὲν ὄντες· ἐν πύλαισι γὰρ 660
σταθεὶς φάραγγος τάσδ' ἐναρμόσω χέρας.
ΧΟ. ὁ (α') τί χρῆμ' ἀϋτεῖς, ὦ Κύκλωψ; ΚΥ. ἀπωλόμην.
ΧΟ. ὁ β' αἰσχρός γε φαίνῃ. ΚΥ. κἀπὶ τοῖσδέ γ'
ἄθλιος.
ΧΟ. ὁ γ' μεθύων κατέπεσες εἰς μέσους τοὺς ἄνθρακας;
ΚΥ. Οὖτίς μ' ἀπώλεσ'. ΧΟ. ὁ δ' οὐκ ἄρ' οὐδείς
[σ'] ἠδίκει. 665
ΚΥ. Οὖτίς με τυφλοῖ βλέφαρον. ΧΟ. ὁ ε' οὐκ ἄρ'
εἶ τυφλός.
ΚΥ. ὡς δὴ σύ. ΧΟ. ὁ ϛ' καὶ πῶς σ' [ο]ὔτις ἂν
θείη τυφλόν;
ΚΥ. σκώπτεις. ὁ δ' Οὖτις ποῦ 'στιν; ΧΟ. ὁ ζ'
οὐδαμοῦ, Κύκλωψ.
ΚΥ. ὁ ξένος, ἵν' ὀρθῶς ἐκμάθῃς, μ' ἀπώλεσεν,
ὁ μιαρός, ὅς μοι δοὺς τὸ πῶμα κατέκλυσε. 670
ΧΟ. ὁ η' δεινὸς γὰρ οἶνος καὶ παλαίεσθαι βαρύς.
ΚΥ. πρὸς θεῶν, πεφεύγασ' ἢ μένουσ' εἴσω δό-
μων;
ΧΟ. ὁ θ' οὗτοι σιωπῇ τὴν πέτραν ἐπήλυγα
λαβόντες ἑστήκασι. ΚΥ. ποτέρας τῆς χερός;
ΧΟ. ὁ ι' ἐν δεξιᾷ σου. ΚΥ. ποῦ; ΧΟ. ὁ ια' πρὸς
αὐτῇ τῇ πέτρᾳ. 675
ἔχεις; ΚΥ. κακόν γε πρὸς κακῷ· τὸ κρανίον
παίσας κατέαγα. ΧΟ. ὁ ιβ' καί σε διαφεύ-
γουσί γε.
ΚΥ. οὐ τῇδ'; ἐπεὶ τῇδ' εἶπας. ΧΟ. ὁ ιγ' οὔ·
ταύτῃ λέγω.
ΚΥ. πῇ γάρ; ΧΟ. ὁ ιδ' περιάγουσίν σε πρὸς τἀ-
ριστερά.
ΚΥ. οἴμοι γελῶμαι· κερτομεῖτέ μ' ἐν κακοῖς. 680
ΧΟ. ὁ ιε' ἀλλ' οὐκέτ', ἀλλὰ πρόσθεν οὗτός ἐστί σου.

Die lockere Art des Dialoges, die immer neuen, sich überbietenden Einfälle des Chors, welche verschiedene Köpfe voraussetzen, das geringe Eingehen auf die Fragen des Kyklo-

pen legen die Annahme mehrerer Sprecher nahe. Die überraschender Weise sich ergebende Funfzehnzahl macht alle Zweifel schweigen. Und es wäre geradezu wunderbar, wenn hier etwa der Chorführer allein sprechen, und irgend einer der ausgelassenen, zu Neckereien und dummen Streichen stets aufgelegten Burschen es sich nehmen lassen sollte an seinem alten Peiniger sein Müthchen zu kühlen und ihn an der Nase herumzuführen.

Die Zahl der Choreuten im Satyrdrama aber, für welche bestimmte Zeugnisse uns fehlen, können wir auf Grund der behandelten Stelle mit ganzer Sicherheit auf 15 angeben.

Dagegen beabsichtigte der Dichter nicht einzelne Stimmen, sondern mehrstimmigen Chorgesang in dem aus drei respondirenden ionischen Strophen zusammengesetzten Kommos zwischen Chor und Kyklops 491—498 = 499—506 = 507—514 hören zu lassen, von denen die mittlere Strophe von dem Kyklopen vorgetragen wird. Es liegt dieser Partie die sonst den Kommoi eigenthümliche dialogische Natur völlig fern, und wir haben in ihr vielmehr einen dem Satyrdrama durchaus charakteristischen, den coupletartigen Liedern der Komödie nahe stehenden Wechselgesang zwischen Orchestra und Bühne vor uns. In der ersten Strophe preist der Chor die Seligkeit des Gelages. Der Kyklop nimmt in der zweiten den angeschlagenen Ton auf, sein Wohlbehagen schildernd und seine Absicht offenbarend mit dem Schlauche zu seinen Brüdern zu gehen. In der dritten Strophe deutet der Chor versteckt auf das Schicksal hin, das den Kyklopen in der Höhle erwartet, indem er den Feuerbrand als die Leuchte zu seinem Liebesglück umschreibt. Eingeleitet wird der Kommos von anapästischen Systemen, in denen der Chor an sich die Frage richtet, wer zuerst den Feuerbrand handhaben werde, um des Kyklopen Auge zu vertilgen, darauf Schweigen gebietet, weil derselbe trunken und brüllend herauskomme, und schliesslich an sich die Aufforderung ergehen lässt ihn *κώμοις παιδεύειν*.

Während *B* 480—498 dem Chore giebt, giebt *C* 480—483 dem Chore, dagegen 484—490 dem einen, 491—498 dem andern Halbchore. Hiervon ausgehend vertheilt Hermann

nicht nur die Strophen, sondern auch die Anapäste mit Matthiä unter die beiden Halbchöre. Und was die Strophen anlangt, so kann man ihm nur beistimmen: sowohl die Beschaffenheit der vorliegenden Chorpartie, als auch die Analogie der Parodos spricht für diese Anordnung. Dagegen vermag ich nicht seiner Ansicht hinsichtlich der Anapäste mich anzuschliessen. Natürlich verstand Hermann hier unter den Hemichorien deren Führer. Bei einem Chore zu 15 Personen würde nun an unserer Stelle, das ist die unausbleibliche Folge, der Chorführer allein geschwiegen haben, während die Halbchöre und deren Anführer, d. h. der ganze übrige Chor, beschäftigt waren. Der Koryphäos aber ist es gerade, dem diese Anapäste ihrem Inhalte zufolge zugefallen sein müssen. Er unterbricht sich nach 483 nur für einen Augenblick in Folge des innen erschallenden Lärms des Kyklopen (vgl. die *παρεπιγραφή: ᾠδὴ ἔνδοθεν*), horcht auf und fährt dann zu sprechen fort.

18. Rhesus.

Den Chor *σποράδην* auftreten und seine einzelnen Mitglieder der Reihe nach sprechen zu lassen, scheint der Verfasser des **Rhesus** bei Abfassung der trochäischen **Epiparodos** und des angeschlossenen äusserst erregten Gespräches mit Odysseus in trochäischen Tetrametern (666—681) beabsichtigt zu haben. Text wie Personenbezeichnung sind hier äusserst corrupt, und Kirchhoff hat unstreitig Recht, wenn er Adn. crit. S. 558 f. erklärt: Patet haec certa ratione sanari posse nunquam. Doch ist die Notirung der Personen und wenigstens der Grundgedanke der Stelle wohl im ganzen richtig von Badham erkannt worden, mag seine Berichtigung der einzelnen Dichterworte auch noch vielen Bedenken unterliegen (vgl. besonders Wecklein Studien zu Eurip. a. O. S. 411 f.). Badham schreibt im Philologus Bd. X. S. 337: Nullae sunt in his verbis hemichorii partes (die Handschriften bieten in dem Dialoge des Chors mit Odysseus vielfach diese Vorzeichnung, vgl. Kirchhoff a. O.). Ulysses se quoque latronibus comprehendendis intentum simulat, quo et ipse effugiat et

chorum a Diomedis vestigiis avertat. Ulysses solus de caede Rhesi loqui poterat, qui solus caedem patratam sciret. Huius astutiam ita depingere voluit auctor fabulae, ut facinoris, quod ipse fecisset, auctorem se persequi fingeret, quo si aliunde quoque illud factum vigiles comperissent, sibi certe id imputare non possent, qui primus denuntiasset. Offenbar soll uns diese kleine Scene Odysseus in seiner List und Gewandtheit vorführen. Er wird vom Chor verfolgt und mit Diomedes (vgl. V. 669. 671. 679) ergriffen, weiss sich aber durch einen schlauen Einfall (676) und durch Angabe der Parole (678) vom Tode zu erretten; ihm gelingt es die Choreuten auf eine falsche Fährte zu leiten (679) und einen Alarm abzuwenden (681). Legen wir nun Badhams Restituirung zu Grunde, der auch Nauck sich wenigstens in Betreff der Personenvertheilung anschliesst, so ergiebt sich uns nachfolgende Anordnung.

ΧΟΡΟΥ

ὁ α' *ἔα ἔα.*
ὁ β' *βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε.*
ὁ γ' *θεῖνε θεῖνε· τίς ὅδ' ἀνήρ;*
ὁ δ' *λεύσσετε, τοῦτον αὐδῶ.*
ὁ ε' *κλῶπες οἵτινες κατ' ὄρφνην*
τόνδε κινοῦσι στρατόν.
ὁ ς' *δεῦρο δεῦρο δεῦρο πᾶς.* 670
ὁ ζ' *τούσδ' ἔχω, τούσδ' ἔμαρψα.*
ὁ η' *τίς ὁ λόχος; πόθεν ἔβας; ποδαπὸς εἶ;*
ΟΔ. *οὔ σε χρὴ εἰδέναι· θανεῖ γὰρ σήμερον δρά-*
σας κακῶς.
ΧΟ. ὁ θ' *οὐκ ἐρεῖς ξύνθημα, λόγχην πρὶν διὰ στέρνων*
μολεῖν;
ΟΔ. *ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; ΧΟ. ὁ ι' ἀλλὰ τὸν*
κτενοῦντα σὲ 676
ἱστορῶ. ΟΔ. θάρσει, πέλας ἴθι. ΧΟ. ὁ ια'
παῖε παῖε παῖε πᾶς. 675
ΟΔ. *ἴσχε πᾶς τις. ΧΟ. ὁ ιβ' οὐ μὲν οὖν. ΟΔ. ἆ,*
φίλιον ἄνδρα μὴ θένῃς.

ΧΟ. δ ιγ′ καὶ τί δὴ τὸ σῆμα; ΟΔ. Φοῖβος. ΧΟ. δ ιδ′ ἔμαθον· ἴσχε πᾶς δόρυ.
οἶσθ᾽ ὅποι βεβᾶσιν ἄνδρες; ΟΔ. τῇδέ πῃ κατείδομεν.
ἕρπε πᾶς κατ᾽ ἴχνος αὐτῶν. ΧΟ. δ ιε′ ἢ βοὴν ἐγερτέον; 680
ΟΔ. ἀλλὰ συμμάχους ταράσσειν δεινὸν ἐκ νυκτῶν φόβῳ.

Sechstes Capitel.

Die Interloquien des Chors und die Exodika.

Mit dem Namen Interloquien bezeichnen wir zusammenfassend die bisher noch nicht berücksichtigten Zwischenreden des Chors von geringerem Umfange, welche theils mitten in den Epeisodien, theils in unmittelbarem Anschluss an die Parodos, das Stasimon, den Kommos oder den Wechselgesang des Chors erscheinen. Im zweiten Falle leiten sie zum folgenden Epeisodion oder einer neuen Scene desselben über und bilden das Bindeglied zwischen dem vorhergehenden grösseren Chorikon und der nachstehenden Dialogpartie. Dieses Verhältniss ihrer Mittelstellung bringt es mit sich, dass sie ihrem Inhalte und ihrer ganzen Gedankenrichtung nach sich bald mehr an den vorausgegangenen, bald mehr an den nachfolgenden Abschnitt des Stückes anlehnen. Sie bestehen zum grössten Theil aus Trimetern, zum grossen Theile aus anapästischen Systemen (vgl. Westphal, Metrik III. S. 100 ff. und Prolegomena zu Aeschylus Tragödien S. 57), bisweilen auch aus trochäischen Tetrametern (Ion 526 ff. Helena 1628 ff. Phoenissae 1313 f. Orestes 1559 ff. Bacchae 598 ff. Rhesus 720. 723, vgl. Westphal Metr. S. 147 f.). Aus dieser Aufzählung ergiebt sich zugleich, dass Euripides in seinen späteren Tragödien einen ausgiebigeren Gebrauch von solchen Interloquien in Tetrametern machte als in denjenigen, welche der früheren Periode angehören. Ihre Bestimmung ist in der Hauptsache das Auftreten einer Bühnenperson anzumelden, sie anzureden oder ihren Fragen zu antworten, ein Verhältniss, welches sich nicht selten zu einem kleinen Dialoge erweitert, endlich an den Chor eine Frage, eine Aufforderung, einen

Befehl zu richten, wodurch es natürlich geschieht, dass alsdann der Chor den Chor anredet. Ueber die Art und Weise ihres Vortrages herrscht heutzutage so gut wie gar kein Zweifel und Streit mehr. Man mag die Schriften, welche über die Darstellung der Chorpartien im einzelnen handeln, man mag die metrischen Lehrbücher, man mag die Uebersetzungen oder die Commentare zu den Tragikern und zu Aristophanes aufschlagen, überall findet man den Chorführer als denjenigen angenommen und bezeichnet, der seiner aus der ersten Entwickelungszeit des Dramas als ἐξάρχων herstammenden und also traditionell gegebenen Aufgabe entsprechend die Orchestra der Bühne gegenüber vertritt und der ihm unterstellten Choreutenmasse Weisungen zugehen lässt. Und diese Erkenntniss ist alt. Schon Tyrwhitt erklärte in seinem Commentar zu Aristoteles Ars poet. S. 153: In meris sermonibus coryphaeus unus pro sociis verba faciebat, und Hermann sprach zu Sophokles Trachin. V. 1265 das kurze und bestimmte Wort: Anapaestos choricos recitare coryphaei est. Nur Heimsöth hat im Jahre 1841 in einer zu Bonn erschienenen, öfters citirten, aber noch niemals recht widerlegten [1]) Abhandlung Vom Vortrage des Chores in den griechischen Dramen dieser allgemein verbreiteten Auffassung aufs entschiedenste den Krieg erklärt und einen höchst energischen Feldzug gegen die Annahme chorischer Solovorträge überhaupt, wo und wie dieselben auch auftreten mögen, unternommen. Er schliesst S. 104 f. seine Untersuchung mit den nachstehenden siegesgewissen Worten ab: „Im Theater zu Athen hat kein Koryphäe, weder im Dialoge noch sonst, das Wort für den Chor geführt, und keine Theilung des Chores hat im allgemeinen stattgefunden, sondern alles gesprochene und gesungene ist vom ganzen Chore vorgetragen worden, der eine Person und unzertrennlich war. Indessen ist, unter dem Einflusse des Dramatischen, eine Abtheilung desselben gebräuchlich gewesen, die in Halbchöre, welche sich in den Worten findet, von

---

1) Nur kurz abweisend verhalten sich gegen Heimsöth auch Muff Die chor. Techn. des Soph. S. 15 und O. Hense De Ionis fab. Eur. part. chor. S. 1.

Pollux berührt wird, und in den Handschriften aufbewahrt ist. Es gilt dies ausser für die Tragödie auch für die Komödie, von welcher man, auch von den ihr eigenthümlichen Theilen, das gleiche auf gleiche Weise beweisen kann. Für beide ist die Ueberlieferung der Handschriften: *χορός* und *ἡμιχόριον*, welche nur, wie alle Ueberlieferung, auf diesem Wege im einzelnen berichtigt werden muss, im allgemeinen wahr und vollständig. Wo sich etwas anderes findet, da ist es besondere Einzelheit: wie die äschylische Einrichtung der rathpflegenden Greise im Agamemnon, oder, nach der Meinung vieler (was ich aber nur als möglich anderem unmöglichem entgegenstelle), das Aufwecken der Eumeniden durch ihre Führerin in drei Iamben. Wirkliche Beiträge zu diesen einzelnen Ausnahmen werden den Lesern der griechischen Dramen erwünscht sein. In der bisherigen Weise durften dieselben nicht gegeben werden." Was nun einmal Heimsöths Einwendungen gegen einzelne Sänger in den Kommen und den statuirten Wechselgesängen des Chors betrifft, so muss anerkannt werden, dass die Forderungen, welche er an die Durchführung eines amöbäischen Vortrages stellt, fast durchweg berechtigt sind. So muss man ihm durchaus beitreten, wenn er verlangt, dass die Personen des Chors nicht zu unrechter Zeit, in unerwarteter oder gar unmöglicher Weise abwechseln dürften (S. 63—70), dass bei der Vertheilung nichts zum Vorschein kommen dürfe, was nicht von oder zu einer einzelnen Person gesagt werden (S. 76 f.), oder was einer als einzelner Choreut nicht sagen könne (S. 77—80), ferner dass Worte, welche auf derselben Persönlichkeit beruhen, nicht von verschiedenen Choreuten übernommen werden könnten (S. 80 ff.). Allein ich glaube auf Grund der vorausgeschickten bis aufs kleinste Detail eingehenden Einzelforschungen behaupten zu dürfen, dass wir hiergegen an keiner Stelle verstossen haben, sondern jenen wohl begründeten Grundsätzen Heimsöths allseitig gerecht geworden sind. Dagegen will ich gern einräumen und habe selbst des öfteren es nachgewiesen, dass den früheren Vertheilungsversuchen, namentlich denen Hermanns gegenüber, welcher zuerst auch hier die Bahn gebrochen, Heimsöth in gutem Rechte war, was

er auch durch Anführung von zahlreichen Beispielen zur Genüge erwiesen hat. Ein anderer Einwurf desselben wird auf Beistimmung nicht rechnen dürfen. Heimsöth findet es nämlich S. 62 f. unpassend, dass durch die Vertheilung innerhalb des Chors besondere Persönlichkeiten entstehen. Hier werden viele anders empfinden, und wohl die meisten einen lebhaft bewegten und bis herunter auf seine einzelnen Mitglieder charakterisirten Chor einem einförmigen und gleichsam zu einem ganzen zusammengeballten vorziehen. Aber Heimsöth geht weiter und sucht auch, wovon wir ausgegangen sind, die Thätigkeit des Chorführers ganz aus dem griechischen Drama zu entfernen. Die Gründe, welche er für sein Vorgehen anführt, sind folgende:

1) Das „wir“, das der Chor im Munde führt, beruht darauf, dass alle Choreuten zusammensprechen. Es giebt Dinge, welche einer nicht wohl für viele sagen kann. Der Koryphäos kann im Namen aller sagen: wir kommen, wir haben das gethan, wir werden jenes thun u. dgl., aber schon nicht: wir sehen, wir hören, oder gar: wir denken, meinen, vermuthen. S. 8—11.

2) Das „ich“ des Chors wird nur dadurch möglich, dass alle zusammensprechen. Wenn alle reden, kann jeder in jedem Falle „ich“ sagen. S. 11—14.

3) Der Wechsel zwischen „wir“ und „ich“, der ganz dicht neben einander eintritt, könnte nicht zum Vorschein kommen, wenn nur einer spräche. S. 14 f.

4) Die Anrede an den Chor mit „ihr“ zwingt an den meisten Stellen alle Choreuten vorher sprechend zu denken. S. 15—18.

5) Die weit häufigere Anrede des Chors mit „du“ dagegen gestattet nicht an den Koryphäos zu denken. S. 18—22.

6) Dasselbe verbietet der Wechsel zwischen „ihr“ und „du“ in der Anrede, nicht allein von Vers zu Vers, sondern auch in demselben fortlaufenden Vortrage. S. 22—28.

Sehen wir nun auch für einen Augenblick davon ab, dass von Böckh De trag. Graec. S. 59 ff., lange bevor Heimsöth dies niederschrieb, gezeigt worden ist, wie Person und Numerus im Texte keinen Anhalt bieten um einen oder mehrere

Sprecher zu erkennen (vgl. auch Muff Ueber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes S. 29 ff.), so ist doch wenigstens das sofort klar und einleuchtend, dass gerade bei der von Heimsöth beliebten Art zu urtheilen der unter 2 und 5 von ihm beigebrachte Grund nicht für ihn, sondern im Gegentheil gegen ihn sprechen würde, und weiter dass sein dritter und sechster Grund ebenso gut von seinen Gegnern wie von ihm in Anspruch genommen werden könnte. Es ist wirklich nicht abzusehen, weshalb man, um ein Beispiel aus den von Heimsöth angezogenen herauszugreifen, aus den Worten des Chors im Cyclops 210 f.

ἰδού, πρὸς αὐτὸν Δί' ἀνακεκύφαμεν
καὶ τἄστρα καὶ τὸν Ὠρίωνα δέρκομαι

nicht mit gleichem Rechte auf einen einzelnen Sprecher wie auf mehrere schliessen sollte. So bleiben nur noch Nummer 1 und 4 übrig: von dem an letzterer Stelle geführten Beweis giebt Heimsöth selbst zu, dass er an manchen Dichterstellen nicht zwingend sei, im ersten Falle aber hat er, soweit Euripides in Betracht kommt, aus demselben kein Beispiel für das von ihm so arg verpönte: wir denken, meinen u. s. w. beibringen können, sondern sich bei dem weniger schlimmen: *ἀκούομεν* und *δρῶμεν* genügen lassen. Und welcher Art sind diese Beweise! Ein Blick in den menschlichen Verkehr oder auch nur in die parlamentarischen Verhandlungen hätte Heimsöth belehren können, wie es ja ganz gewöhnlich ist, dass der Vertreter einer Partei (und das ist der Chorführer) von sich mit „wir" spricht, und dass der entgegnende Redner ihm mit der verallgemeinernden Anrede „ihr" dient. Und was fängt Heimsöth, so fragt man, mit dem Wechsel des Metrums, mit dem unvermittelten Uebergange von Gesangstücken zu gesprochenen Partien und umgekehrt, mit Erscheinungen also an, die sich am ungezwungensten aus dem Wechsel der vortragenden Personen herleiten lassen, was macht er ferner mit den Fragen und Anreden des Chors an sich selbst? Er giebt hin und wieder eine Stelle als verführerisch zu, erklärt jedoch schliesslich alle jene Indicien des Einzelvortrages einfach für — nicht beweisend. Das unerträgliche und jedem guten Geschmack, sicherlich dem auf strenges Gleichmass gerichteten

griechischen, widerstreitende, das in der von ihm verfochtenen Annahme liegt, dass 15 resp. 24 Personen einerseits sich mit einer einzigen andererseits im gewöhnlichen Dialoge sollen abgelöst haben, berührt er nicht einmal. Hiernach kann man in der That nicht anders als mit Christ Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama S. 51 den gesunden Menschenverstand gegen diese Doctrin anrufen.

Müssen wir also nach wie vor an der Ueberzeugung festhalten, dass die Interloquien wie überhaupt im griechischen Drama, so auch bei unserem Tragiker dem Chorführer zufielen, so kann hier unsere Aufgabe nur sein, dieselben aufzuzählen und nach allgemeinen Gesichtspunkten zu ordnen, um so einen genaueren Einblick in die Thätigkeit des Koryphäos in der Euripideischen Tragödie zu gewinnen.

1. Alcestis.

V. 141—145. 147. 149. 151. 153. 155 f. 204 f. Trimeter in unmittelbarem Anschluss an die Parodos. Der Chorführer weist auf eine weinende Dienerin hin, welche aus dem Hause heraustritt, und legt ihr die Frage vor, ob Alkestis noch lebe oder bereits gestorben sei. Darauf führt er mit derselben über das Unglück des Herrscherhauses einen Dialog, beklagt Admetos, fragt, ob noch irgend welche Aussicht auf Rettung vorhanden, ob alles für das bevorstehende Begräbniss bereit sei, und erkundigt sich, nachdem die Dienerin das Verhalten der dem Tode nahen Alkestis geschildert hat, wie Admetos sein Missgeschick aufnehme.

V. 246—251. Anapäste im Anschluss an einen Wechselgesang des Chors. Der Chorführer erklärt im Hinblick auf den herben Verlust, der Admetos bevorsteht, dass die Ehe mehr Leid als Freude bringe.

V. 337 f. Trimeter. Nachdem Alkestis ihren Gatten gebeten hat, seinen Kindern keine Stiefmutter ins Haus zu nehmen, sagt der Chorführer, bevor Admetos antwortet, ihr dieses in seinem Namen zu.

V. 380 f. Trimeter. Der Chorführer verspricht Admetos ihm als treuer Freund sein Unglück tragen helfen zu wollen.

V. 403. Trimeter. Der Chorführer constatirt Alkestis Tod.

V. 430—433. Trimeter. Der Chorführer versucht Admetos zu trösten: er sei nicht der einzige, der die Gattin verloren habe; alle Menschen seien sterblich.

V. 494—496. 498. 500. 502. 504. 506. 508. 510. 512. 514. 523 f. Trimeter. Der Chorführer begrüsst den ankommenden Herakles, fragt ihn nach dem Grunde seiner Ankunft, belehrt ihn über des Diomedes Rossgespann in Thracien, welches Herakles holen will, und macht ihn zum Schluss auf den auftretenden Admetos aufmerksam.

V. 568 f. = 578 f. (nach Heinr. Hirzel De Eurip. in comp. diverb. arte [1]) S. 10, welcher die Verse 563—584 in dieser Weise ordnet:

Adm.	Ch.	Adm.	Ch.	Adm.
5	2	8	2	5

Trimeter. Da Admetos trotz der Trauer in seinem Hause Herakles gastfreundlich aufnimmt und ihm die wahre Ursache seines Schmerzes verheimlicht, so fragt der Chorführer ihn nach dem Beweggrunde dieser seiner Handlungsweise.

V. 622—624. Trimeter. Der Chorführer zeigt Admetos die Ankunft seines Vaters Pheres mit Grabgeschenken an.

V. 684 f. Trimeter. Der Chorführer ermahnt Admetos, welcher seinem Vater heftige Vorwürfe gemacht hat, zur Mässigung.

1) Mit Bezug auf den Chor und seine Aussprüche, insofern sie in Responsion gesetzt sind oder nicht, bemerkt Hirzel S. 93 im allgemeinen: Tribus verbis de chori versibus monendum est, quorum duplex ratio est. Namque ad aliorum versuum rationem referuntur cumque eis in unum coniungi possunt in dialogis. Contra versiculi illi, quos solito more post longiores actorum orationes chorus loquitur (duo plerumque sunt vel tres quattuorve), itemque quibus actores in scaenam prodire renuntiat, numquam responsionibus adstricti sunt, sed peculiare membrum efficiunt. Man vergleiche hierzu die genaueren Festsetzungen, denen die Aussprüche des Chors im Dialog rücksichtlich des Gesetzes der Stichomythie unterliegen, bei H. Behrns De stichomythia Eurip. Programm des Gymn. von Wetzlar. 1864. S. 4.

V. 717 f. Trimeter. Der Chorführer ermahnt auch Pheres zur Ruhe.

V. 753—758. Anapäste, nach denen der Chor die Orchestra räumt, vgl. Monk zu V. 756: Haec locutus chorus, orchestra relicta, funus Alcestidis in elatione comitatur. Der Chorführer wünscht Alkestis freundliche Geleitung und Aufnahme durch Hermes und Hades und jedes Glück, das etwa in der Unterwelt noch blühe. Hiermit kommt der Chorführer der Aufforderung des Admetos nach die Todte auf ihrem letzten Wege dem Brauche gemäss *προσειπεῖν*, eine Aufforderung, die schon V. 620 f. gestellt, deren Ausführung indess durch Pheres Dazwischenkunft so lange verzögert wurde.

V. 1008 f. Trimeter im Anschluss an das dritte Stasimon. Der Chorführer meldet Admetos das Auftreten des Herakles.

V. 1072 f. Trimeter. Der Chorführer mahnt Admetos dei, quisquis veniet, dona sustinere. S. Hermann zu V. 1076.

2. Medea.

V. 268—271. Trimeter. Der Chorführer erklärt sich gemäss Medeias Wunsch bereit zu schweigen und meldet Kreons Auftreten an.

V. 359—365. Anapäste. Nachdem Medeia von Kreon Landes verwiesen worden ist, beklagt sie der Chorführer und fragt, wohin sie sich in ihrer Noth wenden solle.

V. 517 f. Trimeter. Nach der von heftigen Vorwürfen gegen Iason strotzenden Rede Medeias spricht der Chorführer es aus, dass Zorn und Zwietracht unter Freunden um so schwerer zu besänftigen sei. Vgl. Wecklein zu V. 520 und Hirzel a. O. S. 83: Neglegentia quaedam in eo posita est, quod chorus duos versus (517. 18) post priorem, tres vero (573—75) post posteriorem orationem loquitur.

V. 573—575. Trimeter. Der Chorführer erklärt Iason nach seiner Vertheidigungsrede, dass er doch Unrecht daran gethan seine Gattin zu verlassen.

V. 754—758. Anapäste. Der Chorführer wünscht Aigeus, welcher der Medeia gastliche Aufnahme in Athen versprochen

und dafür von ihr die Verheissung des Kindersegens erhalten hat, glückliche Heimfahrt und Erfüllung seines Wunsches.

V. 806—808. 811. 813. Trimeter. Der Chorführer sucht Medeia von ihrem Entschluss des Kindermordes abzubringen, was indess Medeia als vergeblich abweist. Vgl. Hirzel S. 12: Atqui etiam solutos versus alternantes ad continuorum rationem nonnumquam esse relatos, certis exemplis demonstrari potest, cf. Med. 811—14 = 815—18.

V. 893 f. Trimeter. Der Chorführer drückt Medeia sein Mitgefühl aus, als diese unter Thränen sich scheinbar mit Iason versöhnt, und wünscht im Gedanken an Medeias eigentliches Vorhaben, dass nicht grösseres Weh als bisher hereinbrechen möge.

V. 1220—1224. Trimeter. Veranlasst durch den Bericht des Boten über den Tod Kreusas und Kreons bedauert der Chorführer die unglückliche Braut Iasons, die seinetwegen habe leiden müssen.

V. 1295 f. 1298. 1300. 1302. Trimeter. Iason fragt den Chor, ob Medeia noch im Hause oder schon geflohen sei; der Chorführer berichtet die erfolgte Ermordung der Kinder.

3. Hippolytus.

V. 169—174. Anapäste im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer verkündigt die Ankunft von Phaidras Amme und erklärt seine Absicht sich bei ihr nach der Veranlassung zur Trauer der Königin zu erkundigen.

V. 267—270. 272. 274. 276.[1] 278. 280. 282 f. Trimeter. Der Chorführer führt seine Absicht aus und fragt die Amme, was Phaidra so tief betrübe, und da die Amme diese Frage nicht zu beantworten weiss, ob sie auch alles versucht habe, die Königin zum Geständniss zu bewegen.

1) Diesen Vers sowie den folgenden der Amme hält Heinr. Müller Krit. Bemerk. zu Eurip., Progr. von Burg 1876, für eingeschoben. Seine Vermuthung freilich, wann und warum die Verse eingeschoben seien, auf S. 12 ist völlig unzutreffend.

V. 433 f. Trimeter. Nach Phaidras Rede spricht der Chorführer die Sentenz aus, weises Masshalten (τὸ σῶφρον) sei in jedem Falle schön und bringe edlen Nachruhm.

V. 484—487. Trimeter. Hirzel S. 37 f. Nachdem die Amme Phaidra anstatt Tod Hingabe und Genuss in ihrer Liebe verheissen hat, erklärt der Chorführer, die Amme rathe zwar das nützlichere, aber er billige den Entschluss der Phaidra.

V. 676 f. Trimeter. Der Chorführer bemerkt, dass die Künste der Amme sich nicht bewährt hätten.

V. 709 f. 718. 720. Trimeter. Hirzel S. 10. Der Chorführer kommt Phaidras Aufforderung nach und schwört ihr, nichts von ihrem Geheimniss verrathen zu wollen. Alsdann fragt er, welches unheilbare Unglück sie herbeizuführen gedenke.

V. 792 f. 795. 797. 799 f. Trimeter. Hirzel S. 12 f. giebt folgendes Schema dieser Scene:

Ch.	Th. Ch.	Ch.	Th.
2	5 × 1	2	5

Den bekränzt zurückkehrenden Theseus benachrichtigt der Chorführer von dem unglücklichen Schicksal seiner Gattin.

V. 978 f. Trimeter. Kein Mensch sei glücklich zu nennen, da auch das höchste im Leben gestürzt werde, behauptet der Chorführer, als Theseus den Hippolytos des Ehebruchs mit Phaidra beschuldigt und verbannt.

V. 1033 f. Trimeter. Hirzel S. 82. Da Hippolytos bei Zeus und Ge geschworen, dass er Phaidra nie berührt habe, so erklärt der Chorführer, er habe durch diesen Eid den Vorwurf genügend von sich abgewehrt.

V. 1140 f. 1145. Trimeter im Anschluss an das dritte Stasimon. Hirzel S. 11. Der Chorführer meldet den eiligen Auftritt eines Dieners des Hippolytos und weist ihn auf den aus dem Palast tretenden Theseus hin.

V. 1244 f. Trimeter. Nachdem der Diener seinen Bericht über den Sturz des Hippolytos vom Wagen abgestattet hat, sagt der Chorführer, dem verhängten Loose zu entfliehen sei unmöglich.

V. 1332—1337. Anapäste. Der Chorführer macht auf Hippolytos, der von Dienern herbeigetragen wird, aufmerksam.

4. Heraclidae.

V. 111—113. 115. 118 f. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer bescheidet Kopreus, der in seinem guten Rechte zu sein behauptet, er müsse sich an den Landesherrn wenden, giebt ihm dessen Namen an und macht ihn auf seine und seines Bruders Akamas rasche Ankunft aufmerksam.

V. 123—125. 127—129. Trimeter. Der Chorführer giebt Demophon, welcher sich nach der Veranlassung des Tumultes erkundigt, die gewünschte Auskunft. Ueber die Responsion, von der diese Worte des Chors wie auch zum Theil die vorhergehenden betroffen werden, urtheilt Hirzel S. 11 so: Heraclid. 114 sqq. si 126—29 pro uno membro acceperimus, utpote qui clamorum caussas explicent, statim elucescet haec diverbi dispositio:

Co.	Ch.	Co.	Ch.	De.	Ch.	D. Ch.	De.
1	1	2	2	3	3	4	4

V. 179 f. Trimeter, von Elmsley dem Chore wiedergegeben. Nachdem Kopreus die Auslieferung der Herakliden beantragt und sein Anrecht darauf begründet hat, bemerkt der Chorführer, man könne den Streit nicht eher entscheiden, bis man beide Parteien gehört habe.

V. 232—235. Trimeter. Nach Iolaos flehender Rede spricht der Chorführer sein tiefes Mitgefühl für die edlen Kinder des Herakles aus, die trotz ihrer vornehmen Abkunft unglücklich seien.

V. 271. 273. Trimeter. Der Chorführer warnt Demophon den Herold zu schlagen und gebietet diesem sich zu entfernen.

V. 288—296. Anapäste. Der Chorführer ermahnt Demophon alles zum Empfang des feindlichen Argiverheeres bereit zu halten: es werde nicht lange auf sich warten lassen,

21*

und um so weniger, als die Herolde stets übertrieben, und Kopreus sicher ein gleiches thun werde.

V. 329—332. Trimeter. Der Dankrede des Iolaos für den Schutz, welcher den Herakliden in Athen werde, entgegnet der Chorführer, es sei das immer Sitte der Stadt gewesen, die bedrängten freundlich zu unterstützen.

V. 425 f. Trimeter. Da Demophon die Mittheilung gemacht hat, dass nach dem Ausspruch der Seher der Sieg an den Tod einer vornehmen Jungfrau geknüpft, dieses Opfer aber von ihm und den Athenern nicht zu verlangen sei, so spricht der Chorführer seine Verwunderung darüber aus, dass die Gottheit die Unterstützung der Stadt nicht zulasse.

V. 461—463. Trimeter. Der Chorführer bittet Iolaos, der nun keine Rettung mehr erblickt, nicht die Stadt hierfür verantwortlich zu machen.

V. 535—538. Trimeter. Hirzel S. 20. Der Chorführer giebt seiner Bewunderung des hochherzigen Entschlusses der Makaria für ihre Brüder zu sterben Ausdruck.

V. 700—706. Anapäste. Der Chorführer räth dem altersschwachen Iolaos von seinem Entschlusse ab sich am Kampfe zu betheiligen.

V. 867 f. Trimeter. Nachdem ein Diener an Alkmene die Siegesbotschaft überbracht hat, ruft der Chorführer *Ζεὺς τροπαῖος* an und erklärt nunmehr aller Besorgniss enthoben zu sein.

V. 981 f. Trimeter. Der Chorführer findet den furchtbaren Hass Alkmenes gegen Eurystheus, den sie gegen den Willen der Stadt auf eigene Hand umbringen will, verzeihlich.

V. 1018 f. 1021. Trimeter. Der Chorführer ermahnt Alkmene der Stadt zu gehorchen und Eurystheus frei zu lassen. Als darauf diese seinen Tod mit den Absichten der Stadt vereinbaren will, billigt er dieses und fragt, wie es geschehen könne.

5. Hecuba.

V. 214 f. Trimeter. Der Chorführer meldet der Hekabe Odysseus schnelles Auftreten.

V. 294—296. Trimeter. Der Chorführer leiht seinem Mitgefühl Worte, das er bei Hekabes Bitten Odysseus gegenüber empfindet.

V. 330 f. Trimeter. Aus Anlass der abschlägigen harten Antwort des Odysseus beklagt der Chorführer das Sklavenloos. Vgl. Hermanns Uebersetzung zu V. 330. 31: Servitium quam malum est, si vivendum est in eo, suffertque indigna, necessitate coactum.

V. 377—379. Trimeter. Der Chorführer preist, durch Polyxenes hochsinnige Antwort veranlasst, die Würde edler Abkunft, wo sie mit Verdienst geschmückt ist. Generosa stirpe ortum esse in maiorem nobilitatis laudem vertit iis, qui se dignos genere ostendunt. Id est, nobiles magis nobiles habentur, si faciunt condigna. Hermann zu V. 379.

V. 439 ff., welche in den Handschriften der Hekabe angehören, gab Hermann dem Chore, W. Dindorf in den Annot. ad Eurip. I. S. 51 strich sogar die Verse, indem er in ihnen eine rudis et incondita orationis forma zu bemerken glaubte. Dagegen erklärte Firnhaber Rhein. Mus. N. F. I. S. 240 ein solches Vorgehen für ein arges Missverständniss, auf die Aehnlichkeit des Fluches über Helene in den Troad. V. 774 f. hinweisend, den dort Andromache ausstösst. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Firnhaber Recht hat.

V. 482 f. Trimeter. Der Chorführer weist Talthybios, der nach Hekabe fragt, auf die trauervoll am Boden liegende hin.

V. 579 f. Trimeter. Der Chorführer bezeichnet Polyxenes Tod als ein gottgesandtes *πῆμα* für die Priamiden.

V. 651 f. 655 f. Trimeter. Der Chorführer fragt die Dienerin, welche sich nach der unglücklichen Hekabe erkundigt: Quid tibi vis ista tua infausta vociferatione: nam non desinis hos tuos iactare malos nuntios (Hermann zu V. 650), und macht sie dann darauf aufmerksam, dass die gesuchte gerade zur Thür heraustritt.

V. 829—832. Trimeter. Der Chorführer wundert sich, durch Hekabes und Agamemnons gegen Polymestor geschmiedeten Plan veranlasst, über den Gang des Schicksals, das

Feinde zu Freunden und Freunde zu Feinden macht. Vgl. Hermanns Erklärung zu V. 826.

V. 1025 f. Trimeter. Der Chorführer fragt die auftretende Hekabe nach dem Erfolge ihres Anschlages auf Polymestor.

V. 1064—1066. Trimeter, von denen der letzte hieher von V. 706 übertragen und daher hier zu entfernen ist, wie Hermann zu V. 1058 gezeigt hat. Der Chorführer setzt dem geblendeten Polymestor auseinander, dass er ein entsetzliches, aber verdientes Unglück erlitten habe.

V. 1084 f. Trimeter. Mit Rücksicht auf Polymestors unmittelbar vorausgehende Worte bemerkt der Chorführer, er finde es gerechtfertigt, dass Polymestor in seinem grossen Unglück sibi vitam non vitalem esse censeat (Hermann zu V. 1075).

V. 1161 1164. Trimeter. Der Chorführer weist Polymestors Massenbeleidigung des ganzen Weibergeschlechts als eine ungerechte ab. S. Hermann zu V. 1154.

V. 1216 f. Trimeter. Hekabes muthige Rede giebt dem Chorführer Veranlassung zu der frostigen Sentenz, dass edler Gesinnung auch edle Worte entspringen. Nachdem Hirzel 1110—1160 als mit 1165—1215 respondirend nachgewiesen hat, fährt er mit Bezug auf diese und die vorher erwähnten Trimeter des Chors fort S. 31: Finitam utramque orationem chori aliquot versiculi excipiunt, priorem quattuor, duo posteriorem, nisi 1163—64 cum Dindorfio delere mavis, cuius ad argumenta per se sat probabilia novum fortasse accedit ipsa illa quam videmus scaenae concinnitas.

6. Andromacha.

V. 181 f. Trimeter. Hermiones Scheltrede gegen Andromache bewegt den Chorführer zu erklären, dass die Frauen eifersüchtig seien.

V. 232 f. Trimeter. Nach Andromaches Gegenrede ermahnt der Chorführer Hermione sich mit Andromache zu versöhnen. Diese und die vorher citirten Trimeter stehen zu einander in Responsion, vgl. Hirzel S. 69: Adde quod

bini finitas orationes excipiant chori versus (181—82 = 232—33).

V. 363 f. Trimeter. Der Chorführer bemerkt der Andromache, nachdem dieselbe in längerer Rede sich gegen Menelaos ausgesprochen, dass sie zu frei und masslos gesprochen habe.

V. 420—424. Trimeter. Nachdem Andromache ihr beklagenswerthes Loos geschildert und, um ihr Kind zu retten, sich dem Menelaos ausgeliefert hat, drückt der Chorführer sein Mitleid mit ihr aus und fordert Menelaos auf nunmehr seine Tochter mit Andromache auszusöhnen, um diese von ihren Leiden zu befreien.

V. 485—491. Anapäste im Anschluss an das zweite Stasimon. Der Chorführer meldet die Ankunft der dem Tode geweihten, der Andromache und des Molottos, an.

V. 531 f. Trimeter. Der Chorführer verkündet das eilige Auftreten des greisen Peleus.

V. 632—634. Trimeter. Veranlasst durch den Zank des Peleus und Menelaos sagt der Chorführer, aus geringem Anlass entstände oft grosser Hader; der weise aber hüte sich mit seinen Freunden zu streiten.

V. 681 f. Trimeter. Der Chorführer mahnt Menelaos und Peleus vom Zanke abzustehen.

V. 717 f. Trimeter. Als Peleus im Zorne Menelaos und Hermione verstösst, macht der Chorführer die Bemerkung, dass alte Leute sich gern gehen liessen und sich leicht heftig erregten.

V. 803—807. Trimeter. Der Chorführer macht auf das Geschrei im Hause und die alsbald herausstürzende Hermione aufmerksam.

V. 858 f. 862. Trimeter. Der Chorführer meldet den raschen Auftritt eines Fremdlings und antwortet ihm (Orestes) auf seine Anfrage, ihn selber nach seinem Namen fragend.

V. 934—936. Trimeter. Der Chorführer verweist Hermione ihren zu heftigen Ausfall gegen ihr Geschlecht: die Weiber müssten ihre Fehler beschönigen.

V. 965 f. Trimeter, von Hermann zu 961 Orestes genommen und als dem Chore zugehörig erwiesen. Der Chor-

führer hebt die Wichtigkeit der Verwandtschaft und Stammesfreundschaft im Unglück hervor.

V. 1025—1027. 1029. 1031. 1033. 1035. 1037. Trimeter. Im Gespräch mit Peleus theilt der Chorführer diesem die Vorgänge mit, Hermiones Flucht, den Grund derselben, Orestes als ihren Begleiter, den Anschlag auf Neoptolemos.

V. 1049 f. Trimeter. Der Chorführer sucht den bei der Nachricht von Neoptolemos Tod zusammenbrechenden Peleus durch freundlichen Zuspruch aufrecht zu erhalten.

V. 1139—1145. Anapäste. Der Chorführer macht auf die Leiche des Neoptolemos aufmerksam, welche herbeigebracht wird, und beklagt Enkel wie Grossvater.

V. 1157 f. Trimeter. Der Chorführer stimmt dem von Peleus in der Strophe seines Sologesanges geäusserten Wunsche, dass Neoptolemos lieber am Simois hätte fallen sollen, bei, indem er bemerkt, dies würde für Neoptolemos ehrenvoller, für Peleus weniger schmerzvoll gewesen sein.

V. 1197—1202. Anapäste im Anschluss an einen Kommos. Der Chorführer weist die Choreuten (*κοῦραι*, *λεύσσετ'*, *ἀθρήσατε* 1199) auf das Nahen einer Gottheit (Thetis) hin.

7. Hercules furens.

V. 137 f. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer zeigt das Auftreten des Lykos an.

V. 236 f. Trimeter. Nach Amphitryons längerer Rede, die er Lykos hält, diesem sein Unrecht kräftig vorwerfend, bemerkt der Chorführer, dem tüchtigen Manne stehe, auch wenn er im reden ungeübt sei, doch die Redegewalt zu Diensten.

V. 252—274. Trimeter, von Stephanus dem Chore hergestellt. Der Chorführer fordert, durch Lykos Drohung gereizt, seine Choreuten auf, auf Lykos loszuschlagen, und erklärt ihm, die Kinder des Herakles nie im Stich lassen zu wollen.

V. 312—315. Trimeter. Da Megara zum Tode bereit ist und Amphitryon ermahnt gegen das unvermeidliche nicht anzukämpfen, so äussert der Chorführer seine Bereitwilligkeit,

aber Unfähigkeit zu helfen und fordert Amphitryon auf seinerseits auf Rettung zu sinnen.

V. 440—447. Anapäste im Anschluss an das erste Stasimon. Der Chorführer meldet den ankommenden Trauerzug der Kinder des Herakles, ihrer Mutter und ihres Grossvaters an.

V. 582 f. Trimeter, von Tyrwhitt dem Chor überwiesen. Nachdem Herakles seinen Entschluss ausgesprochen hat den Kampf gegen Lykos im Interesse seiner Familie zu bestehen, erklärt der Chorführer sich damit einverstanden.

V. 1097. Trimeter. Der Chorführer bejaht Amphitryons Frage, ob er dem erwachten Herakles sich nähern solle, und sagt, er wolle dasselbe thun.

8. Supplices.

V. 195 f. Trimeter. Nach der Hülfe heischenden Rede des Adrastos bittet auch der Chorführer, eine Mutter, Theseus möge ihrer Leiden sich erbarmen.

V. 252 f. Trimeter. Nachdem Theseus dem Adrastos wegen seiner Handlungsweise Vorwürfe gemacht und seine Hülfe versagt hat, bittet der Chorführer ihm, der als Mensch gefehlt habe, zu verzeihen.

V. 265—272. Trimeter, von Musgrave dem Chore wiedergegeben. Als Adrastos hierauf die Mütter auffordert sich vom Altare zu entfernen, da keine Hülfe zu erwarten sei, so beschwört der Chorführer Theseus bei ihrem verwandtschaftlichen Verhältniss und bestürmt ihn mit Bitten die unglücklichen Mütter nicht im Stiche zu lassen.

V. 333 f. Trimeter. Nachdem Aithra Theseus ermahnt hat den unglücklichen seine Hülfe zu leihen, spricht der Chorführer erfreut, Aithra habe sowohl in Theseus als auch in des Chors Interesse geredet.

V. 464 f. Trimeter. Nach der Zurechtweisung des unverschämten thebanischen Herolds durch Theseus bemerkt der Chorführer, Frevler seien im Glück stets frech.

V. 512 f. Trimeter, von Elmsley dem Chor hergestellt. Veranlasst durch die Drohrede des Herolds, in der auch die

vor Theben gefallenen beschimpft werden, entgegnet der Chorführer, es hätte genügt, dass Zeus sie gezüchtigt habe, sie zu höhnen sei nicht nöthig.

V. 565 f. Trimeter. Nach der Erwiderung des Theseus, der es für seine Pflicht erklärt die Todtenbestattung in Griechenland aufrecht zu erhalten, belobt ihn dafür der Chorführer.

V. 644—646 = 650—652 (Hirzel S. 6 f.). 734—736. Trimeter. Der Chorführer erkundigt sich bei dem Boten nach dem Ausgange und den Einzelheiten des Kriegszuges gegen Theben und gesteht, nachdem der Bote eine Schilderung desselben entworfen hat, weniger unglücklich zu sein, da er diesen Tag erlebt habe.

V. 798—801. Anapäste im Anschluss an das dritte Stasimon. Der Chorführer weist auf den ankommenden Leichenzug der Söhne hin.

V. 983—992. Anapäste im Anschluss an das vierte Stasimon. Der Chorführer macht auf das schon fertige Grab und den Scheiterhaufen für Kapaneus aufmerksam und auf seine Gattin Euadne, welche plötzlich hoch auf einem Felsen über dem brennenden Scheiterhaufen erscheint.

V. 1012—1014. Trimeter. Der Chorführer theilt Euadne mit, dass sie sich vor dem Scheiterhaufen ihres Gemahls befindet.

V. 1034—1036. Trimeter. Der Chorführer zeigt Euadne die Ankunft ihres Vaters Iphis an.

9. Electra.

V. 211 f. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer bemerkt, Helene trage viel Schuld an dem Leiden von Hellas und von Elektras Hause.

V. 297—299. Trimeter. Nachdem der noch unerkannte Orestes Elektra gebeten hat, ihm das traurige Geschick Agamemnons zu erzählen, damit er es Orestes melden könne, spricht der Chorführer denselben Wunsch aus.

V. 339 f. Trimeter. Der Chorführer meldet Elektra, dass ihr Gatte nach Hause eile.

V. 402—404. Trimeter. Durch den auf Orestes bezüglichen Orakelspruch Apollons, welchen die angeblich von Orestes gesandten Fremden erwähnen, ermuthigt, spricht der Chorführer seine Hoffnung aus, dass nun für Elektra Glück erblühen werde.

V. 744—748. 750. 752. 754. 756. 758. 769. Trimeter im Anschluss an das zweite Stasimon. Den letzten Vers giebt Kirchhoff vielleicht richtiger Elektra. Der Chorführer wird auf ein fernes Getöse aufmerksam, ruft Elektra aus dem Hause, hält diese, die das schlimmste befürchtet, von einem übereilten Selbstmorde zurück und ruft, nachdem der Bote den Fall des Aigisthos verkündigt hat, dankbar die Götter und Dike an.

V. 955 f. Trimeter. Nachdem Elektra an der Leiche des Aigisthos dessen schändliche That noch einmal dargelegt hat, bemerkt der Chorführer, Aigisthos habe schreckliches gethan und nunmehr durch die Macht der Dike auch erlitten.

V. 987—997. Anapäste. Der Chorführer begrüsst Klytaimnestra in tiefster Unterwürfigkeit, ohne sich jedoch einer versteckten Andeutung des ihr drohenden Geschicks zu enthalten.

V. 1100 f. Trimeter. Nachdem Elektra ihrer Mutter eine Standrede gehalten und es zum Schluss als eine Thorheit bezeichnet hat ein vornehmes und reiches, aber schlechtes Weib zu freien, knüpft der Chorführer daran die Bemerkung, bei der Heirath spiele der Zufall: bald falle sie gut, bald schlecht aus.

V. 1229—1233. 1288 f. 1294—1296. Anapäste im Anschluss an einen Kommos. Der Chorführer meldet die heranschwebenden Dioskuren an, fragt, ob er sie anreden dürfe, und weshalb sie, die Brüder der entseelten Schwester, das Verhängniss nicht von dem Hause ferngehalten hätten.[1])

1) Hier scheint übrigens eine Umstellung der Verse 1294—1298 vor 1291 aus folgenden Gründen nothwendig zu sein. Erstens ist es weit natürlicher und fast geboten, dass der Chor gleich nach der ihm von den Dioskuren ertheilten Erlaubniss sie anzureden von derselben Gebrauch macht; sodann erscheint es durchaus angemessen, dass Orestes (ihm

10. Troades.

V. 232—236. Anapäste im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer verkündigt die Ankunft des Talthybios mit einer neuen Botschaft.

V. 291 f. Trimeter. Nachdem Hekabe von Talthybios das Loos ihrer Töchter und ihr eigenes erfahren hat, sagt der Chorführer: Dein Schicksal weisst Du nun, wem aber wurde ich zugeloost?

V. 343 f. Trimeter. Der Chorführer erinnert Hekabe die schwärmende Kasandra abzuhalten in solcher Verfassung in das Griechenlager zu ziehen.

V. 408 f. Trimeter. Nachdem Kasandra in längerer Rede die Griechen als unglücklicher denn die Troer bezeichnet und Prophezeiungen namentlich über Agamemnons Geschick ausgesprochen hat, erklärt der Chorführer, sie lache zu den Leiden ihres Stammes und prophezeie, was vielleicht nie Wahrheit werde.

V. 464—467. Trimeter. Der Chorführer ermahnt die Dienerinnen Hekabes die bei Kasandras Abgang zusammensinkende greise Königin aufzurichten.

V. 569—578. Anapäste im Anschluss an das erste Stasimon. Dass V. 573 ff. dem Chore angehöre, erkannte Kirchhoff. Der Chorführer weist Hekabe auf Andromache hin, welche mit Astyanax an der Brust auf dem mit Hektors Waffenstücken und anderer Kriegsbeute beladenen Wagen des Neoptolemos hereinzieht.

V. 609 f. Trimeter. Der Chorführer bemerkt, als Hekabe im Schmerz über Trojas Untergang in Thränen aus-

gehört V. 1291 ohne Frage) erst dann sich ebenfalls mit einer Anrede und Anfrage hervorwagt, nachdem die Dioskuren Apollon für den schuldigen Theil erklärt haben; endlich gewinnen die Worte der Elektra V. 1299 f. *τίς δ' ἔμ' Ἀπόλλων κτλ.* nun erst die rechte Beziehung, da dieser Ansprache Elektras erst nach erfolgter Umstellung das Gespräch ihres Bruders mit den Dioskuren, auf welches sie Rücksicht nimmt, unmittelbar vorausgeht. Wie die Verse in unseren Texten geordnet sind, unterbricht 1291—1293 ohne erkennbare Absicht den Dialog des Chors und wieder 1294—1298 den Dialog der beiden Geschwister mit den Dioskuren.

bricht, dass Thränen und Klagen für den unglücklichen eine Erleichterung seien.

V. 686 f. Trimeter. Der Chorführer erklärt, aus den Klagen Andromaches über ihr Unglück erkenne er recht sein eigenes.

V. 782 f. Trimeter. Nachdem Andromache im Schmerze über den ihr von Talthybios genommenen Astyanax Helene geflucht hat, ruft der Chorführer aus: Unglückliches Troja, Tausende verlorst Du durch ein Weib!

V. 960—962. Trimeter. Der Chorführer fordert Hekabe auf Helenes vorangegangene Vertheidigungsrede zu widerlegen.

V. 1027—1029. Trimeter. Nach Hekabes Widerlegungsrede fordert der Chorführer Menelaos auf seine Gattin zu strafen.

V. 1106—1111. Anapäste im Anschluss an das dritte Stasimon. Der Chorführer zeigt an, dass die Leiche des Astyanax herbeigebracht werde.

V. 1196 f. Trimeter, welche Kirchhoff in der Adn. crit. unter Veränderung von *αἵδε σοι* in *αἵδε μοι* mit Unrecht Hekabe geben will. Der Chorführer macht Hekabe darauf aufmerksam, dass die Mägde ihr aus der phrygischen Beute Schmuck für den Todten brächten.

11. Iphigenia Taurica.

V. 228 f. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer meldet Iphigeneia das Auftreten eines Hirten, der ihr neue Kunde bringe. Vgl. Wecklein zu V. 236.

V. 332 f. Trimeter. Der Chorführer drückt sein Erstaunen über den Bericht des Hirten von der Gefangennehmung der hellenischen Fremdlinge aus.

V. 442—452. Anapäste im Anschluss an das erste Stasimon, von Seidler ganz (den ersten Theil — V. 448 geben die Handschriften Iphigeneia) dem Chore restituirt. Der Chorführer weist auf die beiden Fremden hin, welche gebunden herbeigeführt werden, und betet zu Artemis das Opfer, wenn es ihr denn gefalle, gnädig anzunehmen.

V. 564 f. Trimeter. Nachdem Iphigeneia von Orestes Nachricht über ihre Eltern und Verwandten erhalten hat, fragt der Chorführer, wer ihm über seine Eltern Kunde geben möchte.

V. 786 f. Trimeter. Hirzel S. 7. Als Orestes Iphigeneia aus ihrem Briefe als seine Schwester erkennt und umarmt, bemerkt der Chorführer, er thue unrecht die Priesterin zu umfassen.

V. 875 f. Trimeter. Der Chorführer giebt seiner Verwunderung über das wunderbare Erlebniss, die Erkennungsscene zwischen Iphigeneia und Orestes, Ausdruck, das er eben mit Augen geschaut, und nicht etwa bloss erfahren habe. Ladewigs Umstellung der Verse nach 830 in Fleckeis. Jahrbb. 1867. S. 320 halte ich nicht für ausreichend begründet.

V. 962 f. Trimeter. Nachdem Orestes seine Leiden in Folge des Muttermordes und seine vermeintliche Aufgabe das Bild der Artemis aus Taurien zu entführen offenbart hat, erklärt der Chorführer, ein schrecklicher Götterzorn führe das Haus des Tantalos durch Leiden.

V. 1050—1052. Trimeter. Der Chorführer schwört Iphigeneia bei Zeus Verschwiegenheit.

V. 1129. Trimeter. Der Chorführer macht Thoas auf die mit dem Bilde der Artemis aus dem Tempel tretende Iphigeneia aufmerksam.

V. 1256. 1261 f. = 1264 f. (Hirzel S. 9) 1268 f. Trimeter. Der Chorführer versucht den Boten, der sich nach dem Aufenthaltsorte des Thoas erkundigt, zu täuschen und zu entfernen. Das Versehen in den Handschriften, welche 1269 dem Boten, 1270. 71 dem Chore zutheilen, berichtigte Heath.

V. 1388 f. Trimeter. Der Chorführer spricht, nachdem der Bote Thoas seinen Bericht über den Fluchtversuch der Geschwister abgestattet hat, es aus, dass jetzt Iphigeneia mit ihrem Bruder sterben müsse.

12. Ion.

V. 393—395. Trimeter. Nachdem Ion Kreusa gewarnt hat nach dem Kinde zu forschen, das Apollon heimlich gezeugt und verlassen habe, bemerkt der Chorführer, im Leben

erfahre der Mensch mannigfache Schicksalsschläge und höchst selten ein beständiges Glück.

V. 526—528. Trochäische Tetrameter. Der Chorführer beantwortet Ions Frage, ob Xuthos bereits den Tempel verlassen habe, und macht ihn darauf aufmerksam, dass Xuthos eben heraustrete.

V. 578—580. Trimeter. Nachdem Xuthos Ion als seinen Sohn, dieser jenen als seinen Vater begrüsst hat, erklärt der Chorführer, dass er zwar an ihrem Glücke theilnehme, aber nun auch seiner Gebieterin und dem Hause des Erechtheus dieses Glück wünsche.

V. 660 f. Trimeter. Als Ion sich weigert mit seinem Vater nach Athen zu ziehen, um dort als Eindringling nicht verhasst zu sein, so sagt der Chorführer, Ion spreche zwar edel, doch würde dieser sein Entschluss schwerlich dem Herrscher genehm sein.

V. 840—843. Trimeter, von Hermann dem Chore wiedergegeben. Nachdem der Pädagog aus den Mittheilungen des Chors geschlossen hat, dass Xuthos einen unedlen und fremden in die königliche Familie und die Herrschaft einschmuggeln wolle, äussert der Chorführer, er hasse die Uebelthäter, die ihre bösen Werke zu beschönigen verstünden; ein einfacher und ehrlicher Freund sei ihm lieber als ein schlauer und schlechter.

V. 865 f. Trimeter. Da der Pädagog der Kreusa räth Xuthos und Ion umzubringen und seine thätige Mitwirkung verspricht, so verspricht der Chorführer dasselbe.

V. 928 f. Trimeter. Nachdem Kreusa in ihrer Monodie ihre gezwungene Hingabe an Apollon, die Geburt und Aussetzung ihres Sohnes erzählt hat, spricht der Chorführer sein inniges Mitleid mit ihrem masslosen Elend aus.

V. 1111 f. 1115 f. 1118. 1121—1123. Trimeter. Der Chorführer erfährt von dem Diener, dass Kreusa der Tod bevorstehe, weil der Anschlag auf Ions Leben entdeckt sei, und fragt nach den näheren Umständen. Hirzel beschreibt S. 9 die Anlage dieses Dialoges so: In Ione 1108 sqq. quemadmodum tres servi sunt versus in initio, sic in fine chori (1108—10=1121—23); interpositorum hic est ordo, ut primum

bis bini sint versus, deinde adhibeatur ut ita dicam chiasmus quidam: 2. 1. 1. 2.

V. 1516 f. Trimeter. Nach der Erkennungsscene zwischen Ion und Kreusa bemerkt der Chorführer, mit Rücksicht auf diese Vorgänge könne man nichts mehr für unmöglich halten.

13. Helena.

V. 252 f. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer ermahnt Helene das unvermeidliche mit Fassung zu ertragen.

V. 305 f. 308. 310. 312. 314. 316—328. Trimeter. Nachdem Helene noch einmal ihr Unglück im Zusammenhange geschildert hat, räth ihr der Chorführer nicht alles zu glauben, was sie von dem griechischen Schiffsmanne erfahren, sondern Theonoe nach der Wahrheit jener Nachrichten zu fragen.

V. 697 f. Trimeter. Der Chorführer tröstet die des vergangenen Leides gedenkenden Gatten, nach Hermann zu V. 715: Si in posterum quoque prospera fortuna vobis contingat, satis erit ut compensare priorem possit.

V. 757—759. Trimeter. Nachdem der Bote (greiser Sklave des Menelaos) mit Rücksicht auf Helene die Unzuverlässigkeit der Seherkunst getadelt hat, erklärt der Chorführer ihm beizustimmen.

V. 854 f. Trimeter, von Musgrave dem Chore wiedergegeben. Nachdem die Gatten sich der Gefahr erinnert haben, in der sie schweben, und entschlossen sind Theonoe um Verschwiegenheit anzugehen, fleht der Chorführer die Götter an endlich das Geschlecht des Tantalos zu beglücken.

V. 943—945. Trimeter, von L. Dindorf dem Chore überwiesen. Nach der Rede, in welcher Helene Theonoe flehentlich um Unterstützung bittet, spricht der Chorführer sein Mitgefühl mit ihr aus, wünscht aber auch Menelaos zu hören.

V. 995 f. Trimeter. Als Menelaos seine stolze Rede gehalten hat, fordert der Chorführer Theonoe auf zu entscheiden, doch so, dass alle Theile befriedigt seien.

V. 1029 f. Trimeter. Mit Rücksicht auf Theonoes Entschluss, dem Menelaos seine Gattin zurückzugeben, wie das Recht es verlange, und nicht ihrem ungerechten Bruder auszuliefern, bemerkt der Chorführer, kein ungerechter sei glücklich, nur die Rechtlichkeit biete Gewähr für Beglückung.

V. 1620 f. Trimeter. Nachdem ein Bote Theoklymenos die gelungene Flucht Helenes und Menelaos gemeldet hat, spricht der sich verstellende Chorführer sein Erstaunen über den geglückten Betrug des Menelaos aus.

14. Phoenissae.

V. 280—287. Trimeter. Hirzel S. 20 f. Der Chorführer giebt auf Polyneikes Frage, woher der Chor stamme, und was der Grund seiner Anwesenheit in Theben sei, Antwort und fragt darauf Polyneikes seinerseits, wer er sei.

V. 356 f. Trimeter. Durch Iokastes herzliche Anrede an Polyneikes veranlasst, hebt der Chorführer die Allgemeinheit der Mutterliebe hervor.

V. 444—446. Trimeter. Der Chorführer meldet Iokaste die Ankunft des Eteokles und fordert sie auf versöhnende Worte zu sprechen.

V. 498 f. Trimeter. Der Chorführer lobt die vorausgegangene Rede des Polyneikes als verständig.

V. 527 f. Trimeter. Der Chorführer billigt Eteokles Rede nicht: zu schlechten Thaten ziemten sich nicht schöne Worte. Dass diese und die vorher citirten Verse einander respondiren, bemerkt Hirzel S. 84.

V. 587 f. Trimeter. Nach Iokastes längerer Versöhnungsrede ruft der Chorführer die Götter an das Unheil abzuwehren und den Söhnen des Oidipus Verständigung zu gewähren.

V. 963 f. Trimeter. Der Chorführer fragt Kreon, als dieser von Teiresias die Prophezeiung erhalten, dass von dem Tode seines Sohnes Menoikeus die Rettung Thebens abhänge, weshalb er stumm und starr dastehe; er selber sei nicht minder erschrocken.

V. 1207 f. Trimeter. Nachdem der Bote den Sieg der Thebaner verkündigt hat, preist der Chorführer den Sieg und erklärt, er würde ganz glücklich sein, wenn die Götter noch die Brüder aussöhnen wollten. So nach der Lesung und Erklärung Hermanns (oder Naucks in der Ann. crit.) zu V. 1209 auf Grund eines Scholions. Die ältere gangbare Deutung hat Kinkel zu V. 1200 beibehalten. Kirchhoff vermuthet V. 1208 *εὐτυχήσετ', οἶδ' ἐγώ.*

V. 1313 f. Trochäische Tetrameter im Anschluss an einen Wechselgesang des Chors. Der Chorführer bricht die Klage des Chors ab, weil Kreon bekümmert sich nähere.

V. 1327 f. 1330 f. 1334 — 1336. Trimeter. Der Chorführer benachrichtigt Kreon von dem Abgange Iokastes und Antigones, sowie von der Ursache ihrer Entfernung, dem Zweikampfe der feindlichen Brüder, der nun wohl bereits entschieden sein möge. Hirzel findet S. 35 folgende Anlage der Scene 1327 — 1339: Ut diverbi concinnitas restituatur, versus 1328 delendus cum Kvičala (in diurn. gymn. Austr. 1858 p. 624), quo deleto hanc habemus structuram:

Ch.	Cr.	Ch.	Cr.	Ch.	Cr.
1.	1.	2.	2.	3.	3.

V. 1430 f. Trimeter. Nach der ausführlichen Schilderung des Boten vom Kampfe und Falle der Brüder ruft der Chorführer über Oidipus wehe, dessen Fluch sich nur zu sehr erfüllt habe. Kirchhoff bemerkt in Betreff der Personenbezeichnung: Vv. 1430. 31, qui sunt chori in libris, priorem choro, posteriorem Creonti tribuit Ald. Schol.: *XO. τινὲς Κρέων.* Sollte der Scholiast nicht Recht haben? Man vergleiche zu V. 1431 die Worte Kreons V. 1360 und beachte die Anrede des Boten V. 1432, welche nur Kreon gelten kann und demnach einen voranstehenden Ausspruch desselben voraussetzt. Auch ist sein gänzliches Verstummen auffällig.

V. 1485 — 1489. Anapäste. Der Chorführer macht auf die Ankunft der drei Leichen des Eteokles, Polyneikes und der Iokaste aufmerksam.

V. 1584 f. Trimeter. Nach dem Wechselgesange zwischen Antigone und Oidipus über die Leiden ihres Geschlechts erklärt der Chorführer, dass dieser Tag dem Hause des Oidipus viel Unglück gebracht habe, und wünscht eine glücklichere Zukunft.

15. Orestes.

V. 198—200. Trimeter im Anschluss an die Parodos. Der Chorführer ermahnt Elektra nach dem schlafenden Bruder zu sehen, ob er auch noch lebe.

V. 340—347. Anapäste im Anschluss an das erste Stasimon. Der Chorführer meldet den in Pracht und Herrlichkeit daherkommenden Menelaos an und preist ihn glücklich, da er seine Absicht erreicht habe.

V. 450—452. Trimeter. Der Chorführer macht auf das Auftreten des Tyndareos im Trauergewande und mit geschorenem Haar aufmerksam.

V. 535 f. Trimeter. Durch Tyndareos Klage über seine Töchter Klytaimnestra und Helene veranlasst, preist der Chorführer denjenigen glücklich, der mit seinen Kindern Glück habe.

V. 598 f. Trimeter. Der Chorführer bezeichnet mit Rücksicht auf Orestes letzte Worte, dass die Ehe den Mann glücklich und unglücklich machen könne, die Weiber als ein Hinderniss für das Glück des Mannes.

V. 673 f. Trimeter, von Canter dem Chore restituirt. Der Chorführer vereinigt seine Bitte mit der des Orestes an Menelaos um Hülfe in seiner Noth.

V. 838—840. 842 f. Trimeter. Der Chorführer theilt Elektra auf deren Anfrage mit, dass Orestes in die über ihn zu Gericht sitzende Versammlung der Argiver gegangen sei, dass Pylades ihn dazu bestimmt habe, und dass ein Bote mit der Nachricht anlange, was sich dort begeben habe.

V. 949—951. Trimeter. Nachdem Elektra von dem Boten das Todesurtheil vernommen hat, fragt der Chorführer sie, warum sie ihr Haupt senke und verstumme, um alsbald in ein Wehgeschrei auszubrechen. Kirchhoff verwirft diese Verse auf das Zeugniss des Scholiasten hin: *ἐν ἐνίοις δὲ οὐ*

φέρονται οἱ τρεῖς στίχοι οὗτοι. πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλε στενάζειν οὕτω δυστυχῶς ἔχουσα. Allein der äussere Grund kann unmöglich entscheidend in die Wagschale fallen [1]), und der innere ist nicht ziehend, da unsere Zusammenstellung der Interloquien bei Euripides aufs deutlichste lehrt, dass es deren nicht wenige von gleich frostigem Schlage giebt (vgl. z. B. Phoen. 963 f.).

V. 1011—1016. Anapäste. Der Chorführer verkündigt Elektra den Auftritt des Orestes und Pylades.

V. 1153 f. Trimeter. Der Chorführer erklärt, dass Helene allen Frauen verhasst sein müsse, da sie ihr Geschlecht entehrt habe, und billigt somit den Mordanschlag auf sie.

V. 1303 f. Trimeter im Anschluss an einen Kommos. Der Chorführer gebietet Ruhe und meldet, dass Jemand (Hermione) sich dem Hause nähere.

V. 1359—1361. Trimeter im Anschluss an einen Wechselgesang des Chors. Der Chorführer befiehlt dem Chore zu schweigen und weist auf den aus dem Palaste kommenden phrygischen Sklaven hin.

V. 1372. 1385 f. (1386 von Kirchhoff auf Grund einer Beischrift in A verdächtigt) 1419. 1448. 1474. Trimeter. Der Chorführer fragt diesen Sklaven über die Vorgänge im Palaste aus.

V. 1511—1513. Trimeter. Der Chorführer verkündet das eilige Auftreten des schwertbewehrten Orestes, welcher den Phryger verfolgt.

V. 1559—1563. Trochäische Tetrameter im Anschluss an einen Wechselgesang des Chors. Der Chorführer zeigt die Ankunft des Menelaos an und ermahnt die Atriden die Thore zu schliessen.

---

1) Mag auch immerhin einem solchen *ἐν πολλοῖς οὐ φέρεται* in den Scholien mitunter einiges Gewicht beizulegen sein, wie Prosper Wesener im Gymnasialprogramm von Inowraclaw 1871 p. III zu zeigen sucht.

16. Iphigenia Aulidensis.

V. 371 f. Trimeter. Nach den heftigen Vorwürfen, welche Menelaos gegen Agamemnon ausstösst, bedauert der Chorführer, dass selbst unter Brüdern Zank und Streit entstehe, wenn sie verschiedener Meinung wären.

V. 398 f. Trimeter. Der Chorführer billigt die vorangehenden Worte Agamemnons, der sein Kind schonen wolle.

V. 465 f. Trimeter. Als Agamemnon bei der Nachricht von der Ankunft seiner Gattin und Tochter der Verzweiflung nahe ist, spricht der Chorführer bescheiden sein Mitgefühl aus.

V. 500 f. Trimeter. Der Chorführer lobt Menelaos wegen seines Entschlusses von Iphigeneias Opferung abzustehen.

V. 586—602. Anapäste im Anschluss an das erste Stasimon. Der Chorführer feiert den königlichen Glanz der ankommenden Iphigeneia und Klytaimnestra und fordert seine Leute auf sie vom Wagen zu heben und ehrfurchtsvoll zu empfangen. Den zweiten Theil von V. 594 an scheint L. Dindorf mit Recht Euripides abgesprochen zu haben. Auch Hermann sieht Praef. p. XXX sq. in ihm schliesslich ein Elaborat des Interpolators, setzt ihn jedoch gleichwohl mit dem ersten Theile nach dem Vorgange Seidlers in Responsion. Und in der That mag der Interpolator hier ein ähnliches Verfahren beobachtet haben wie bei Abfassung des Chorliedes 1506 ff. Nur durfte Hermann, auf der antistrophischen Bildung fussend, nicht an eine Darstellung der anapästischen Systeme durch Halbchöre oder deren Führer denken. Hermann fühlt selbst das bedenkliche dieser Annahme, welche der Euripideischen Praxis zuwiderläuft, sucht sie indess mit folgenden Worten zu stützen: Nam quod quis forsitan obiiciat, non hemichoria post chori canticum, sed totius chori coryphaeum anapaestis loqui solere, id quidem non eiusmodi est, ut non, ubi res postulare videretur, aliter institui potuerit. Atque hic quidem satis apte alterius hemichorii dux admirari regiarum mulierum splendorem et fortunam, alterius autem monere ut eas de carpento descendentes comiter exciperent puellae potuit.

Allein eine solche Einrichtung wäre ohne jede Analogie, und das Schweigen des Chorführers würde an und für sich in diesem Falle ebenso auffallend sein wie das Auftreten von Halbchören.

V. 917 f. Trimeter. Nachdem Klytaimnestra Achilleus um Hülfe für ihre Tochter angefleht hat, bemerkt der Chorführer, alle Mütter mühten sich um ihre Kinder.

V. 974 f. Trimeter. Der Chorführer belobt Achilleus Vorsatz Iphigeneia zu retten.

V. 1211 f. Trimeter. Nachdem Klytaimnestra durch Bitten, Vorstellungen und Drohungen Agamemnon angegangen hat ihre Tochter zu erhalten, unterstützt der Chorführer dies Gesuch.

V. 1255 f. Trimeter. Als auch Iphigeneia mit Orestes auf dem Arme flehentlich für ihr Leben bittet, erinnert der Chorführer daran, dass Helene und ihr Ehebund an diesem Unglück der Atriden und ihrer Kinder Schuld sei.

V. 1311 giebt Kirchhoff nach der Ueberlieferung dem Chore, während Dindorf, Hermann, Nauck u. A. ihn nach Elmsleys Vorgang unter Veränderung von *πρόθυμά σ'* in *προθύματ'* der Monodie Iphigeneias einreihen. Dass die Handschriften gleich nachher das Personenzeichen *ΧΟΡΟΣ* irrig setzen, lehrt Kirchhoffs Adn. crit. zu V. 1333—35. 1345—48, vgl. auch zu V. 921. 22.

V. 1336 f. Trimeter. Der Chorführer drückt der klagenden Iphigeneia sein Mitleid mit ihrem unverschuldeten Loose aus.

V. 1402 f. Trimeter. Nachdem Iphigeneia ihren Entschluss, zum Wohle von Hellas freiwillig zu sterben, mitgetheilt hat, rühmt der Chorführer ihren Edelmuth und findet nur ihr Geschick ungerecht.

V. 1610 f. Trimeter des Interpolators. Der Chorführer spricht nach der Meldung des Boten, dass Iphigeneia durch Artemis entrückt worden sei, seine Freude über ihre Erhaltung aus.

V. 1616 f. Anapäste des Interpolators. Der Chorführer macht Klytaimnestra auf die Ankunft Agamemnons aufmerksam, der die Nachricht des Boten bestätigen werde.

17. Bacchae.

V. 256—258. Trimeter. Der Chorführer tadelt Pentheus wegen der Strafrede, die er Kadmos und Teiresias hält, indem er ihm vorwirft die Götter und Kadmos nicht genügend zu ehren, er, ein Sohn Echions.

V. 321 f. Trimeter. Der Chorführer lobt Teiresias wegen seiner Dionysos erhebenden Gegenrede.

V. 598 f. 602 f. 605. Trochäische Tetrameter. Der Chorführer begrüsst freudig den seiner Haft entledigten Dionysos und fragt ihn, auf welche Weise er sich befreit habe.

V. 765—767. Trimeter. Nachdem der Bote Pentheus das Treiben der Bakchen auf dem Kithäron geschildert und ihn ermahnt hat den neuen Gott anzuerkennen, da er gross und mächtig sei, so bemerkt der Chorführer, wenn auch zaghaft, dass Dionysos keinem Gotte an Macht nachstehe.

V. 1316 f. Trimeter. Der Chorführer bedauert Kadmos, erklärt jedoch trotzdem das Ende des Pentheus für ein gerechtes.

18. Cyclops.

V. 82. Trimeter. Der Chorführer fragt den sich umschauenden Seilenos, als dieser die Griechen unter Odysseus ankommen sieht, was ihn beunruhige.

V. 173. 175. 177—185. Trimeter, von Tyrwhitt dem Chore hergestellt. S. auch Kirchhoff zu V. 175. Der Chorführer erkundigt sich bei Odysseus nach der Einnahme Trojas und der Erbeutung der Helene. Hermann, welcher zu 195 auch V. 191, den die Handschriften Odysseus geben, L. Dindorf richtig Seilenos überwies, lieber dem Chore zuweisen will, liess die Anrede des Odysseus *ὦ γέρον* im folgenden Verse ausser Acht, der zufolge ein Ausspruch des Seilenos unmittelbar vorausgegangen sein muss.

V. 210 f. 213. 215. 217. Trimeter. Hirzel S. 13. Der Chorführer beantwortet des Kyklopen auf sein Frühstück bezügliche Fragen.

V. 268—270. Trimeter. Der Chorführer ergreift für Odysseus Partei und bestätigt dessen Aussage, dass er die Lebensmittel von Seilenos habe kaufen wollen.

V. 374 f. 378. 434—437. 440 f. 444 f. 447. 461 f. 466—468. 470—472. Trimeter. Dem fragenden Chorführer erzählt Odysseus von dem Tode seiner zwei Gefährten, welche der Kyklop gefressen, und von seinem Vorhaben denselben zu blenden, wozu der Chorführer den Beistand des Chores anbietet.

V. 583. Trimeter. Der Chorführer fragt den gegen den Kyklopen sich sperrenden Seilenos, warum er einen angetrunkenen Liebhaber verschmähe. Dass V. 584 nicht dem Chore zukomme, erkannte Canter. S. auch Kirchhoff zu 583. 84.

V. 591—593. Trimeter. Der Chorführer erklärt Odysseus zu dem Unternehmen gegen den Kyklopen bereit zu sein, und fordert ihn auf hineinzugehen und nach dem Alten zu sehen.

19. Rhesus.

V. 76 f. 79. 81. 83. 85 f. Trimeter. Der Chorführer erinnert Hektor, welcher annimmt, die Griechen flöhen, und sofort zu ihrer Verfolgung entschlossen ist, doch nicht zu voreilig zu sein; zum Schluss macht er ihn auf die eilige Ankunft des Aineias aufmerksam.

V. 131—136 = 195—200. Dochmische Strophen. Solche durch Dialog von einander getrennte, antistrophisch gebaute und in lyrischem Masse gehaltene Interloquien des Chorführers sind ganz uneuripideisch. Dass aber sowohl die vorliegenden Strophen *κατὰ διέχειαν*, als auch die später in unserem Stück erscheinenden 443—455=813—825 nur vom Chorführer vorgetragen sein können, ist nicht zu bezweifeln. Denn den Gesammtchor schliesst die dialogische Natur derselben, die Anrede der Bühnenpersonen, von vorn herein aus; an mehrere einzelne Sänger zu denken verbietet dagegen der Umstand, dass in allen vier Strophen der Gedankengang fest und geschlossen erscheint, und dass selbst bei der Annahme mehrerer Absätze diese in Strophe und Antistrophe ungleich

ausfallen würden. So bietet uns also die chorische Technik ein neues Moment den Rhesus Euripides abzusprechen. In der Strophe räth der Chorführer Hektor dem Rathe des Aineias zu folgen und einen Späher in das Lager der Griechen zu schicken; in der Antistrophe wünscht er dem Dolon, der sich zum Späher erboten hat, Glück auf seinen Weg, ihn glücklich preisend, wenn er seine Absicht erreichen würde.

V. 204. 206 f. 216—218. Trimeter. Der Chorführer erkundigt sich bei Dolon nach der Verkleidung, welche dieser anzulegen beabsichtigt, und empfiehlt ihn selbst dem Schutze und Geleite des Hermes.

V. 305 f. 315 f. 318. 320. 325. Trimeter. Die von V. 322 in den Handschriften verdorbene Personenbezeichnung verbesserte Nauck unter Umstellung von 322 f. nach 326. In Folge der Botschaft des Hirten, dass Rhesos herbeiziehe, äussert der Chorführer zunächst seine Freude hierüber und warnt darauf Hektor, der Rhesos wegen seiner späten Ankunft tadelt, einen Bundesgenossen zu verachten.

V. 368—376. Anapäste im Anschluss an das zweite Stasimon. Der Chorführer begrüsst staunend den im Goldschmucke seiner Waffen einziehenden Rhesos.

V. 443—455 = 813—825. Logaödische Strophen κατὰ διέχειαν. Nach der prahlerischen Rede des Rhesos mahnt der Chorführer ihn in der Strophe an den Neid der Götter, giebt jedoch zu, dass kein hellenischer Held ihm werde Stand halten können. In der Antistrophe vertheidigt sich der Chorführer gegen Hektors Beschuldigungen, indem er geltend macht, dass er ihn bei Zeiten gewarnt habe und keinen Augenblick eingeschlummert sei.

V. 720 f. 723. Trochäische Tetrameter. 728 f. 737 f. 746 f. 797—800. Trimeter. Der Chorführer wird auf die Ankunft eines jammernden Menschen aufmerksam, der sich ihm im weiteren Zwiegespräch als den Wagenlenker des Rhesos zu erkennen giebt und ihm den Tod seines Herrn sowie die Entführung seines Gespannes mittheilt; schliesslich weist der Chorführer ihn auf Hektors Auftreten hin.

V. 875—882. Anapäste. Der Chorführer macht auf den Wechsel des Glücks, den Troja erfahren, aufmerksam

und fragt darauf, welcher Gott den eben verschiedenen Todten im Fluge entführe. Nach V. 877 macht der Chorführer in staunendem Schreck über das, was auf der Bühne vorgeht, eine Pause.

V. 897 f. Trimeter. Der Chorführer spricht der Muse sein Beileid über den Tod ihres Sohnes aus.

V. 943 f. Trimeter. Der Chorführer folgert aus den Erklärungen der Muse, dass der thrakische Krieger hiernach die Troer mit Unrecht des Mordes an Rhesos bezichtigt habe.

V. 976—978. Trimeter. Für ihren Sohn mag die Mutter sorgen, erklärt der Chorführer, Du Hektor handle, wenn Du willst, denn es wird Tag.

Aus unserer Zusammenstellung der Euripideischen Interloquien ist leicht erkennbar, dass dieselben nach Form und Inhalt an ganz bestimmte Normen gebunden, und dass die Functionen des Chorführers in dieser Richtung durch alle Stücke völlig gleichmässige und typische, ja fast schablonenhafte sind. Und was die metrische Form anlangt, so ist es bezeichnend für diese Eintönigkeit, dass sich uns die Anapäste in der Iphigen. Aul. 594—602 und die Strophen 131—136 = 195—200 und 443—455 = 813—825 im Rhesus sofort als nicht von Euripides herrührend durch die in ihnen herrschende Technik verriethen. Dem Inhalte zufolge heben sich dagegen folgende feste Kategorien in der Thätigkeit des Koryphäos ab.[1])

1. Der Chorführer meldet das Auftreten einer Bühnenperson an: Alc. 141. 523. 622. 1008. Med. 268. Hippol.

---

1) Als einen schwachen Versuch, die Aufgabe des Chorführers auf gewisse Grundformen zurückzuführen, kann man die Worte des Scholiasten zu den Phoen. 1291 betrachten: *ὁ χορὸς διὰ τεσσάρων· διὰ τὸ καταλλάσσειν τοὺς πάσχοντας, διὰ τὸ παραμυθεῖσθαι τοὺς πάσχοντας, διὰ τὸ ἀναγγέλλειν τοὺς ἐπερχομένους ἐκεῖσε, καὶ διὰ τὸ μὴ καταλείπεσθαι διάκενον τὸ ἀκροατήριον.* Jedoch soll hiermit die ganze Beschäftigung des Chors angegeben sein und mit dem zum Schluss angeführten Fall offenbar der Zweck des Stasimons bestimmt werden, was freilich in sehr oberflächlicher und alberner Weise geschieht.

169. 896. 1140. 1332. Hec. 214. 708. Andr. 485. 534. 803. 858. 1197. Herc. fur. 137. 440. Suppl. 983. 1034. El. 339. 1172. 1229. Troad. 232. 569. Iphig. Taur. 228. 442. Phoen. 444. 1313. Or. 340. 450. 842. 1011. 1303. 1359. 1511. 1559. Iphig. Aul. 586. [1616.] Bacch. 1154. Cycl. 480. Rhes. 85. 797.

Auch auf die Bühne gebrachte Gegenstände (besonders Leichen) werden vom Chorführer angemeldet: Andr. 1139. Suppl. 798. 1119. Troad. 1106. 1196. Phoen. 1485.

Desgleichen verkündigt er ein Ereigniss, constatirt eine Thatsache: Alc. 403. Andr. 803. Suppl. 983. Rhes. 875.

2. Der Chorführer giebt dem auftretenden Schauspieler auf dessen Frage Auskunft: Alc. 494. Hippol. 1145. Heracl. 123, 127. Hec. 482. 651, 655. Andr. 862. Iphig. Taur. 1129. Ion 526. Phoen. 280. Or. 834.

3. Der Chorführer redet seinerseits den auftretenden Schauspieler an: Alc. 141. Hec. 1025. Suppl. 1012. El. 769. 987. 1288. Ion 1246. Or. 340. Cycl. 82. 657, 662. Rhes. 368.

4. Der Chorführer führt mit einer Bühnenperson einen längeren Dialog: Alc. 141—204. 494—523. 568—578. Med. 806—813. 1295—1302. Hippol. 267—282. 709—720. 792—799. 873—888. Heracl. 111—118. Andr. 1025—1037. Suppl. 644—734. El. 744—758. 1288—1294. Iphig. Taur. 1256—1268. Ion 1111—1121. Hel. 305—316. 1628—1640. Phoen. 1327—1334. Or. 838—842. 1372—1474. Bacch. 598—605. Cycl. 173—177. 210—217. 374—470. Rhes. 76—85. 204—216. 315—325. 720—797.

5. Der Chorführer drückt sein Mitgefühl (Schmerz wie Freude) mit der Hauptperson des Stücks oder einer untergeordneteren Figur desselben aus: Med. 359. 893. 1220. Hippol. 1332. Heracl. 232. Hec. 294. Andr. 420. 1139. El. 402. Ion 928. Phoen. 1430. 1584. Iphig. Aul. 465. 1336. Bacch. 1316. Rhes. 897, bisweilen indem er die Person der Bühne direct tröstet, etwas versprechend oder wenigstens ihr freundlich zuredend, wie sich das namentlich zeigt: Alc. 337. 380. 430. 1072. Hippol. 829. Hel. 252. 697. Phoen. 963. Or. 949.

6. Der Chorführer unterstützt und verstärkt die Bitten, Wünsche, Aussprüche eines Schauspielers: Herc. fur. 252. Suppl. 195. El. 297. Hel. 854. Phoen. 587. Or. 673. Iphig. Aul. 1211. Bacch. 765. Cycl. 268.

7. Der Chorführer spricht ein Urtheil (Lob — Tadel, Verwunderung und Staunen, Trauer — Freude) aus (auch in Form einer rhetorischen Frage)

a) über eine vorangegangene Rede und die in ihr enthaltenen Ansichten einer Bühnenperson: Alc. 684:717. Med. 517:573. Hippol. 433:484. 978:1033. Heracl. 179:232. 425:461. 535. Hec. 1084. 1161:1216. Andr. 363. 632:681: 717. 934:965. 1157. Herc. fur. 236. Suppl. 333. 464:512: 565. Ion 660. Hel. 943:995:1029. Phoen. 498:527:587. Or. 535:598. Iphig. Aul. 371:398. 500. 917:974. 1211:1255. 1402. Bacch. 256:321. Rhes. 443.

b) über eine auf der Bühne vor sich gehende Handlung oder ein für die Entwickelung der Tragödie mehr oder weniger wichtiges Ereigniss: Alc. 246. Heracl. 329. Hec. 579. 1064. Iphig. Taur. 786. 875. Ion 578. 1516. Cycl. 583.

c) über eine im vorstehenden berichtete oder erwähnte Begebenheit: Hippol. 1244. Heracl. 867. Suppl. 252. El. 955. Troad. 408. 686. Iphig. Taur. 332. 564. 962. 1388. Ion 840. Hel. 1620. Phoen. 1207. Iphig. Aul. [1610.] Rhes. 943.

b) und c) bieten öfters ein in der Weise abgeschwächtes Urtheil, dass das Ereigniss und der Bericht über dasselbe nur noch einmal vom Chorführer kurz zusammengefasst wird, wie z. B. besonders in: Hippol. 676. Troad. 291. 782.

Der Chorführer geht aber auch über ein bloss objectives Urtheil hinaus, er billigt oder verwirft subjectiv den Entschluss, die Bitte, die Meinung eines Schauspielers, erklärt auf dieselben eingehen zu wollen oder nicht: Med. 268. Heracl. 981. 1021. Herc. fur. 582. 1097. Iphig. Taur. 1050. Ion 865. Hel. 757. Or. 1153. Cyclop. 646. Rhes. 131.

Manche der unter dieser Rubrik aufgeführten Dicta neigen schon stark nach

8., in welchem Falle der Chorführer durch die Situation veranlasst Sentenzen oder sentenziöse Wendungen ausspricht:

Alc. 1072. Med. 517. Hippol. 433. 978. Hec. 330:377. 829. 1216. Andr. 181. 632. 717. 965. Suppl. 464. El. 1100. Troad. 609. Ion 393. Hel. 1029. Phoen. 356. 527. Or. 535:598. Iphig. Aul. 917. Rhes. 305.

9. Der Chorführer fordert den Schauspieler selbständig auf etwas zu thun oder zu unterlassen: Heracl. 271. 273. 288. 700. 1018. Andr. 232. 420. 681. 1049. Herc. fur. 312. Suppl. 265. Troad. 343. 464. 960. 1027. Hel. 995. Phoen. 444. Or. 198. 1559. Bacch. 1189. Cycl. 591. Rhes. 813. 976.

10. Der Chorführer giebt dem abgehenden Schauspieler gute Wünsche auf seinen Weg mit: Med. 754. Rhes. 195. 216 und geleitet mit solchen auch einen verschiedenen: Alc. 753.

11. Der Chorführer richtet an den Chor einen Befehl, eine Aufforderung: Herc. fur. 252. Iphig. Aul. [594.] Or. 1303. 1359. Cycl. 484. Seine Thätigkeit nach dieser Seite hin tritt indessen in weit grösserem Masstabe in den Wechselgesängen des Chors und den Kommen sowie zum Theil auch in den Exodika hervor.

Die grosse Einförmigkeit, welche in den Interloquien herrscht, zeigt sich durch diese Zusammenordnung der zu einer Kategorie gehörigen auf das deutlichste, und jeder Leser kann sich leicht selbst ein Bild von derselben machen, wenn er die unter einer Nummer aufgezählten hinter einander wegliest. Man wird häufig ohne Schaden für die Composition des ganzen wie einzelnen einen Ausspruch des Koryphäos mit dem anderen vertauschen und von seiner ursprünglichen Stelle auf eine andere, von einer Tragödie auf die andere übertragen können. Ich will nur ein Beispiel aus dem oben unterschiedenen fünften Falle anführen. Hec. 294 beklagt der Chorführer Hekabes Schicksal mit diesen Worten:

οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις,
ἥτις γόων σῶν καὶ μακρῶν ὀδυρμάτων
κλύουσα θρήνους οὐκ ἂν ἐκβάλοι δάκρυ.

Derselbe giebt im Ion 928 der Kreusa folgendermassen sein Beileid mit ihren Leiden zu erkennen:

οἴμοι, μέγας θησαυρὸς ὡς ἀνοίγνυται
κακῶν, ἐφ' οἷσι πᾶς ἂν ἐκβάλοι δάκρυ.

Und auf die zur Manier gewordene Gewohnheit des Euripides, jeder einigermassen umfangreichen Rede einige Verse des Chors nachzuschicken, haben die Herausgeber zu verschiedenen Malen hingewiesen. Es ist in der That gerade so, als ob der Chorführer sich nicht enthalten könnte allem und jedem, was auf der Bühne gesprochen wird, auch seinen Senf hinzuzugeben.[1])

Nachdem wir für die Interloquien einen unerschütterlichen Standpunkt gewonnen haben, gehen wir zu den Exodika über und können mit Rücksicht auf ihre Vortragsweise ohne Bedenken die Behauptung aufstellen, dass sie in den vorhandenen Stücken unseres Tragikers alle ohne Ausnahme von dem Chorführer übernommen wurden. Der Beweis dafür lässt sich mit Sicherheit dadurch erbringen, dass die Exodika mit den Interloquien, mögen wir auf ihre äussere Form, mögen wir auf ihren Gedankengehalt sehen, ganz auf einer Stufe stehen. Sie unterscheiden sich von diesen nur durch ihre Stellung am Ende der Tragödie.

Fast sämmtliche Exodika des Euripides sind anapästisch gebaut und gehören zu der Klasse der von Westphal sogenannten Schlussanapäste, denen wir ebenso gut auch innerhalb der Tragödie am Ende einer Scene gelegentlich unserer Aufzählung der Interloquien begegnet sind. Nur der Ion schliesst mit 4 trochäischen Tetrametern des Chorführers, und im Cyclops spricht derselbe ein Paar Trimeter zum Schluss. In den Troades aber kann man von einem Exodikon eigentlich gar nicht reden, da das Stück mit einem Kommos zwischen Hekabe und einzelnen Chorpersonen endigt, in welchem das Schlusswort (1324 f.), wie im vorangehenden Capitel gezeigt wurde, allerdings dem Chorführer zufällt.

Dasselbe Verwandtschaftsverhältniss zwischen Exodika und Interloquien besteht auch rücksichtlich ihres Inhaltes und ihrer

1) Firnhaber in seiner Ausgabe der Iphig. Aul. bezeichnet dies Verhältniss zu V. 371 f. milder folgendermassen: „Der Chor führt wie gewöhnlich von den Worten des einen zu denen des andern über, dem Zuschauer gleichsam Frist lassend, für die Vertheidigung des andern neuen Athem zu fassen. Eine weitere Bedeutung hat bei solchen Gelegenheiten der Chor nicht.“

Bestimmung in der Oekonomie des Dramas. In der Alcestis und Medea, dem Hippolytus, der Andromacha, der Helena und den Bacchae stellt der Chorführer eine allgemeine Betrachtung über die wunderbaren Vorgänge des ganzen Stückes an, wie er eine solche Beurtheilung der Ereignisse auf der Bühne so unzählig oft in den Interloquien mit Rücksicht auf einzelne Abschnitte oder Acte der Tragödien vornimmt. Andererseits enthält das Schlusswort des Chorführers in den Heraclidae, der Hecuba, dem Hercules furens, Cyclops und Rhesus wiederum ganz wie eine Gattung der Interloquien eine Anrede an den Chor oder ist wenigstens, wie im Herc. fur. und Cycl., mit Beziehung auf diesen gesprochen. Eine Anrede an die Bühnenperson gleichfalls durchaus in der Art der Interloquien bieten die Supplices, die Electra, Iphigenia Taurica, der Ion und das vom Interpolator herstammende Exodikon der Iphigenia Aulidensis. Neu hinzu kommt nur die verblümte Anrede des Publikums in den Phoenissae und dem Orestes:

ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν
βίοτον κατέχοις
καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα,

welcher „Generalschwanz“, wie ihn Köchly nennt, auch der Iphig. Taur. angehängt ist. Diese Wendung zum *θέατρον*, die man mit der bei Gelegenheit einzelner Theile der komischen Parabase regelmässig eintretenden vergleichen darf, kann wie dort nur vom Chorführer ausgeführt worden sein.

Auch der gleiche Ausgang zweier Reihen Euripideischer Stücke, der Alcestis, Andromacha, Helena, Bacchae und auch der Medea einerseits, sowie der Iphigenia Taurica, Phoenissae und Orestes andererseits, muss uns ein Zeugniss dafür sein, wie wenig Gewicht der Dichter auf den Schluss legte, wie geringe Sorgfalt er auf seine Ausarbeitung verwandte, und wie weit er von der Vorführung einer grossartigen Exodos und einer hervorragenden chorischen Leistung in derselben entfernt war. Hermann hat seine Ansicht über diese gleichlautenden Schlüsse am ausführlichsten in den Bacchae zu V. 1383 ausgesprochen. Er sagt dort: Scilicet, ut fit in theatris, ubi actorum partes ad finem deductae essent, tantus

erat surgentium atque abeuntium strepitus, ut quae chorus in exitu fabulae recitare solebat, vix exaudiri possent. Eo factum, ut illis chori versibus parum curae impenderetur. Aber die Annahme Hermanns könnte doch nur für die Schlussstücke eines Festtages zutreffen und erinnert ausserdem gar zu sehr an die in unseren modernen Theatern übliche Unsitte des Klappens mit den Sitzen beim hinausgehen vor völligem Schluss. Endlich fragt man unwillkürlich, weshalb denn nicht auch Sophokles und Aeschylos ebenso wie Euripides verfahren wären. Anders versuchte Prosper Wesener in seiner Bonner Inauguraldissertation De repetitione versuum in fabulis Euripideis, 1866. S. 39 die auffallende Erscheinung sich zu erklären, indem er mit Bezug auf Hermann bemerkt: Mihi alia ratio melius placet, qua, ob causam ab Hermanno dictam vel ob negligentiam chori conclusione, quae ab Euripide profecta esset, adempta, hisce fabulis communem additam esse conclusionem pro certo habemus. Quod iam brevi post mortem Euripidis et ante exemplar confectum a Lycurgo factum esse suspicandum est, quia scholiastae de hac re tacent. Allein ebenso wenig als der von Hermann angeführte Grund genügt, ebenso wenig kann der von Wesener beigebrachte hinreichen. Ja man wird die von ihm angenommene negligentia chori ganz unerklärlich finden müssen. Im Gegentheil sollte man meinen, dass es im Interesse des Chors gelegen hätte sich gerade zum Schluss beim Publikum zu insinuiren. Zudem verrathen die letzten Worte Weseners die Bedenken, die sich ihm selber aufgedrängt haben und jedem sich aufdrängen werden. Unstreitig lag die Veranlassung zu Euripides Verfahren weder in der Unaufmerksamkeit der Zuschauer noch in der Nachlässigkeit des Chors, sondern in dem Dichter selbst, welcher in Folge der allgemeinen Entwickelung der tragischen Kunst mit der Gestaltung der Exodos, die einstmals einen prächtigen Charakter an sich getragen hatte, mit der Zeit immer flüchtiger und gleichgültiger umging. Die Schlussphase in dem allmähligen Sinken der Exodos bildet eben jenes Exodikon bei Euripides *ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη κτλ.*, durch welches der Chorführer sich und seine caterva bei den Preisrichtern empfiehlt. Wenn man gesucht hat in diesen Schlussworten

eine engere Beziehung zu dem Inhalte des Stückes nachzuweisen und behauptet hat, sie seien vom Orestes auf die Phoenissae in späterer Zeit übertragen worden und passten ganz wohl zu jenem und auch allenfalls zur Iphigenia Taurica, nicht aber zu den Phoenissae (so schon Valckenaer, vgl. auch Kinkel Krit. Anhang zu den Phoen.), oder sie rührten überhaupt nicht von Euripides, sondern von einem späteren Grammatiker her (so ein Gelehrter in der Edinburgh Review Bd. 38. S. 485 und Matthiä): so mag das insoweit richtig sein, als der Dichter wohl noch meistens eine solche Doppelbeziehung und Zweideutigkeit wünschte und anstrebte; im Grunde aber kann seine Absicht keine andere gewesen sein als dem Chorführer Gelegenheit zu geben seine Leistungen dem geneigten Publikum bestens zu empfehlen. Und man hat demnach keine Veranlassung sie irgendwo zu entfernen. Auch Hermann entschied sich gegen die Verwerfung in den Phoenissae namentlich zur Hecuba V. 1264, dagegen erklärte er über die Bestimmung jener wiederkehrenden Schlussverse zu V. 1467 der Iphigenia Taurica: Precationem poetae pro victoria fabulae esse putabat Marklandus. Adsignificari hoc eatenus, quatenus aliquid ominis haec verba continent, non negaverim: sed proprie ad argumentum fabulae referuntur. Aliter coryphaeus hic partibus suis excideret et poetae susciperet personam, quod alienum videtur a tragoedia. Dass der Einwurf, den hier Hermann gegen Markland geltend macht, für die Euripideische Tragödie nicht zutreffe, werden wir weiter unten zu sehen Gelegenheit haben; hier wollen wir nur bemerken, dass wir mit Hermann eine doppelte Absicht des Dichters zugeben, den bei weitem grösseren Nachdruck aber nicht auf den Zusammenhang mit dem Argument legen, sondern auf die Berücksichtigung der zuhörenden und urtheilenden Versammlung, wie bereits der Scholiast zum Schluss des Orestes erklärt: *τοῦτο διὰ τοῦ χοροῦ ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ ἐστιν, ὡς νική-σοντος* (so Köchly statt *νικήσαντος*) *ἐπὶ δράματι* und ebenso zu den Phoenissae: *ὁ χορὸς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ.*

Als ich die im obigen für Euripides erwiesene Vortragsweise des Exodikons durch den Chorführer zunächst für einzelne Komödien des Aristophanes behauptete, stiess ich noch

auf erheblichen Widerspruch. Muff erklärte hiergegen Ueber den Vortrag der chorisch. Part. bei Aristoph. S. 97, die letzten Verse einer jeden Komödie bildeten ein Lied des Gesammtchors, und Myriantheus Die Marschlieder des griech. Dramas S. 38 und 109 hegte nicht das geringste Bedenken die Schlusshexameter des Chors in den Fröschen, welche von mir Die Chorpart. bei Aristoph. S. 121 ff. aus den allerzwingendsten Gründen dem vollstimmigen Chore waren abgesprochen und dem Chorführer zugewiesen worden, in der hergebrachten Weise als ein carmen propempticum aufzufassen und vom ganzen Chore singen zu lassen. Inzwischen hat nun Muff mit vollem Recht bei Sophokles in sämmtlichen Tragödien gleichmässig am Schlusse den Chorführer angesetzt. Man nahm an dieser einfachen Darstellungsart offenbar nur deshalb Anstoss, weil man durchaus eine grossartig angelegte Exodos bei den Tragikern voraussetzte und von ihnen auf den Komiker übertrug, während eine solche nun einmal factisch nicht vorhanden war in der nachäschyleischen Zeit der Tragödie. Es ist in dieser Hinsicht ein grosser Unterschied zwischen Sophokles und Euripides einerseits und Aeschylos andererseits. Lehrreich erscheint eine Zusammenstellung der Euripideischen Exodika nach muthmasslicher zeitlicher Reihenfolge, und zwar lehrreich ebensowohl für die Entwickelung des Euripides selbst auf diesem Gebiete, als auch für die Geschichte der Exodos überhaupt von Aeschylos an. Vorausschicken will ich eine Uebersicht über die äussere Form aller erhaltenen Tragödienschlüsse, welche Hermann zu V. 1264 der Hecuba bietet: Omnino quod ad finiendae tragoediae rationem attinet, sic tenendum: nullam tragoediam finiri trimetris, sed, si actor postrema habet, eum aut tetrametris trochaicis perorare, ut in Agamemnone, aut anapaestis, ut in Prometheo et Trachiniis; sin chorus, hunc quoque nunc trochaicos recitare, ut in Oedipo Rege et Ione, nunc anapaestos, ut in Choephoris, Aiace, Oedipo Coloneo, Philocteta et plerisque Euripidis tragoediis; idque interdum divisum in hemichoria, respondentibus inter se systematis, ut in Septem ad Thebas; melico autem carmine si fit exitus, id aut chori antistrophicum esse, divisi in hemichoria, ut in Aeschyli Eumenidibus et Supplicibus, aut

lamenta chori et actorum antistrophica, ut in Persis et Troadibus. Sehen wir dagegen auf den Inhalt und die Bestimmung der unter Euripides Namen überlieferten chorischen Schlussverse, so haben wir das folgende chronologische Verhältniss:

1. Alcestis: Schlussbetrachtung.
2. Medea: „ „ „
3. Hippolytus: „ „ „
4. Heraclidae: Anrede an den Chor.
5. Hecuba: „ „ „ „
6. Andromacha: = Alcestis (durch Uebertragung).
7. Hercules fur.: Berücksichtigung des Chors.
8. Supplices: Anrede an die Bühne.
9. Electra: „ „ „ „
10. Troades: „ „ „ „
11. Iphig. Taur.: „ „ „ „ und das Publikum.
12. Ion: „ „ „ „
13. Helena: = Alcestis (Uebertragung).
14. Phoenissae: Anrede ans Publikum.
15. Orestes: „ „ „
16. Iphig. Aul. (unecht): Anrede an die Bühne.
17. Bacchae: = Alcestis (Uebertragung).
18. Cyclops: Berücksichtigung des Chors.
19. Rhesus: Anrede an den Chor.

Hieraus können wir für die Praxis des Euripides entnehmen, dass er bei Anlegung des Exodikons von einer allgemeinen Schlussbetrachtung ausging, sich dann einer Anrede an den Chor zuwandte, danach eine Anrede der Bühne und schliesslich eine solche an das Publikum einführte. Den ersten Wendepunkt bezeichnen die Heraclidae, den zweiten die Supplices. Die Anrede des zuschauenden Publikums taucht zuerst in der Iphigenia Taur., hier aber nur als Schluss einer solchen an die Bühne, auf, dann erscheint dieselbe für sich allein zunächst in den Phoenissae. Iphigenia Aul., Cyclops und Rhesus bleiben natürlich ausser Rechnung. Sehen wir von ihnen ab, so verursachen nur Andromacha, Helena und Bacchae eine Unterbrechung dieses festen und regulären

Ganges, und doch auch nur eine scheinbare, da sie eben durch einfache Uebertragung auf die erste Stufe zurückgreifen.

Vergleichen wir damit die Exodika, welche von Sophokles auf uns gekommen sind, so finden wir, dass derselbe fast durchgehend an der ersten Art der von Euripides gebrauchten Schlüsse festgehalten hat. Beinahe alle seine Stücke schliessen mit einer auf ihren Inhalt bezüglichen Betrachtung des Chors (Trachin. 1275—78 muss für unecht gelten); indessen wird diese in der Electra vermittelst einer Anrede der Bühne eingeleitet und durch sie hervorgerufen und im Oedipus Coloneus von ihr so gut wie ganz verdrängt. Die Anrede an den Chor hingegen weist nur das späteste der vom Dichter selbst zur Aufführung gebrachten Stücke und vielleicht auch seiner Entstehung nach das letzte, der Philoctet, auf; die Anrede an das Publikum hat Sophokles niemals angewandt.

Ein völlig anderes Bild des Exodikons entrollt sich uns bei Aeschylos. Bei ihm finden wir noch eine wahrhafte Exodos, die diesen Namen im eigentlichen Sinne des Worts und die Bezeichnung eines besonderen chorischen Theiles der Tragödie verdient, vor in den Supplices, den Septem und den Eumeniden. Nach der sophokleisch-euripideischen Art würde etwa mit den Trimetern des Chorführers Suppl. 984—987 (selbstverständlich hätte alsdann der Dichter ein anderes Metrum eintreten lassen) und den Anapästen desselben Sept. 1039—1051 die Tragödie zu Ende gewesen sein, während nun bei Aeschylos noch ein mehrstimmiger Wechselgesang des Chors folgt, und in den Eumeniden sogar ein besonderer Nebenchor in Thätigkeit gesetzt wird. Dagegen sind ohne eigentliche chorische Exodos der Prometheus (Prometheus schliesst), die Perser (Kommos zwischen Xerxes und Chor), der Agamemnon (Wechselrede zwischen Klytaimnestra und Chor) und die Choephoren (anapästische Schlussbetrachtung des Chorführers). Der Grund zu der verschiedenen Behandlung der Ausgänge in seinen Dramen lag für Aeschylos ohne Frage in seiner Kunstform der Trilogie. Die als Anfangs- oder Mittelstücke durch die directe Ueberlieferung oder ein

zuverlässiges didaskalisches Zeugniss bezeugten Agamemnon, Choephoren, Perser und der unzweifelhaft auch hierher gehörige Prometheus haben keine Exodos, dagegen haben eine solche die als Schlussstücke bezeugten Eumeniden und Septem. Nur die Supplices, die, wenn wir nach inneren Gründen urtheilen, kein Schlussstück bilden konnten, durchbrechen diese Regel und sind mit der grossartigsten Exodos ausgestattet. Und doch kann man, durch die Erfahrung belehrt, welche wir bei den Septem gemacht haben, wo wir die tiefsinnigsten und gelehrtesten Combinationen durch eine zufällig aufgefundene Notiz mit einem Mal über den Haufen geworfen sahen, an ihrer angenommenen Stellung als erstes oder zweites Stück vielleicht noch irre werden. Sicherlich dürfen wir aus der vorstehenden Betrachtung den Schluss ableiten, dass, solange die trilogische Anordnung galt, das letzte Drama der Trilogie mit einer prunkvollen Exodos des Chors von den Dichtern beschlossen wurde, und dass mit dem Aufhören jener Kunstform und dem Eintritt des *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι* aus dieser Exodos ein kurzes und unbedeutendes Exodikon wurde. [1])

Wir sind auf unserem Wege genau zu demselben Resultate gekommen, welches Ferd. Ascherson in seinen wohl erwogenen Umrissen der Gliederung des griechischen Dramas in Fleckeis. Jahrbb. Supplementbd. IV. S. 448 mit Bezug auf die Exodos gezogen hat. Er zeigt, dass nach der Definition des Aristoteles in der Poetik Cap. 12: *ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος* die Exodos nur ein Bühnentheil sein kann, während dem das Verhältniss, welches

---

1) Hätte Franz Ritter diese historisch begründete Entwickelung des Schlusstheiles der griechischen Tragödie beachtet, so würde er nicht seinen Aufsatz im Philol. 1861. S. 422 ff. „Sieben unechte Schlussstellen in den Tragödien des Sophokles“ veröffentlicht haben. Nach seiner dortigen Auseinandersetzung sind dieselben das Erzeugniss einer neuen Zeitrichtung und eines neuen Geschmackes, und zwar von einem schwachen Dichter nach Euripides, aber vor der alexandrinischen Zeit entstanden. Auch die Euripideischen Chorsentenzen am Schlusse seien unecht. Den ebendaselbst verheissenen Beweis hierfür, oder vielmehr den Versuch eines solchen Beweises ist uns Ritter, so viel mir bekannt, schuldig geblieben.

wir in den Supplices und Eumeniden finden, und andere Zeugnisse für die Tragödie (Pollux IV, 53. Tzetzes *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* V. 30 ff., 71 ff.) wie für die Komödie (Cramer Anecdot. Paris. Bd. I. S. 403, bei Dübner Proleg. de com. p. XXVII) widersprechen. Hieraus folgert er, „dass die Definition der Exodos als eines Chortheils älter sei als die Viertheilung der Tragödie in der Poetik. Wir dürfen also — fährt Ascherson fort — davon ausgehen, dass die Exodos ursprünglich zum Chor gehört. Dies passt auch vortrefflich zur Parodos, und überhaupt stützen diese drei Erklärungen von Parodos, Stasimon und Exodos sich gegenseitig. Im weitern Verlauf schrumpfte die ursprünglich längere Exodos in wenige Schlussanapäste zusammen. Die Frage, ob für diese der Name Exodos festzuhalten oder mit dem zwölften Capitel der Poetik für irgend eine Zeit der Tragödie der Name Exodos als für den letzten epischen Theil der Tragödie einschliesslich des Schlussvortrages des Chores geltend anzusehen sei, kann an dieser Stelle noch nicht entschieden werden. Auf jeden Fall werden diejenigen gern diese Auskunft ergreifen, die nicht gern irgend etwas von der Ueberlieferung ohne die allerdringendste Noth daran geben.“ Ich habe mir in der Weise zu helfen gesucht, dass ich bei der im ersten Capitel vorgenommenen Gliederung der Euripideischen Tragödien die für Euripides und seine Zeit passende Aristotelische Definition zu Grunde legte, und hier bei demselben Dichter nicht von einer chorischen Exodos, sondern im Anschluss an ein Scholion zu den Vesp. V. 270, welches so lautet: . . . *τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑποχωρητικὰ, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται, ὡς ἐν τῷ Πλούτου δράματι τὸ „οὐκέτι νῦν γ' εἰκὸς μέλλειν κτλ.“*, nur von einem Exodikon des Chors spreche. Aus allem aber ergiebt sich, dass Westphal vollkommen dazu berechtigt war, Proleg. zu Aesch. Trag. S. 63 f. die in den tragischen Exodoi obwaltenden Verhältnisse mit als ein Indicium für die von ihm zuerst aufgestellte Ansicht geltend zu machen, dass Aristoteles im zwölften Capitel seiner Poetik nur die Tragödie des Sophokles und Euripides und der ihnen gleichzeitigen und nachfolgenden Tragiker bis auf seine Zeit im Auge habe, die ältere Tragödie des Aeschylos aber unberücksichtigt lasse.

Interessant ist es endlich zur Vergleichung noch einen flüchtigen Blick auf die analoge Entwickelung der Parodos zu werfen. Wie nämlich der Chor bei Sophokles und Euripides unseren Ausführungen zufolge fast stets einen stillen Abmarsch hielt, nachdem der Chorführer vorher einige Worte gesprochen hatte [1]), so hat bei ihnen bekanntlich auch die Parodos öfters schon ihre ursprüngliche und wahre Bedeutung, ein während des Einzuges gesungenes Lied zu sein, eingebüsst; vielmehr tritt der Chorgesang hier sehr häufig erst nach erfolgtem Einzuge ein, mochte dieser entweder bereits vor Beginn des Stückes, oder während einer dem ersten Chorikon voraufgehenden Monodie einer Bühnenperson vor sich gegangen sein.

Mit der vorstehenden Untersuchung über die Exodika und Interloquien haben wir die Aufgaben des Chorführers in den Tragödien des Euripides der Hauptsache nach erschöpft. Nur zwei Chorika, die ebenfalls von Niemand anders als von ihm können vorgetragen worden sein, haben wir bisher ausser Acht gelassen. Es sind das die kleine iambische Strophe in den Supplices 920—926 und die 4 anapästischen Systeme in der Medea 1069—1104. Beide Partien darf man als erweiterte Interloquien ansehen. Dies Verhältniss liegt im ersten Falle ganz klar vor uns. Nachdem Adrastos auf Theseus Wunsch den feierlich auf der Bühne ausgestellten, vor Theben gefallenen Helden eine Leichenrede gehalten hat, in der er ihre Vorzüge in ein helles Licht stellt, erhebt der Chorführer, eine der Heldenmütter, Klage über den Verlust ihres Sohnes, um den sie vergebens Schmerzen und Sorgen ausgestanden. Wir finden also hier offenbar einen durch die voranstehende Rede veranlassten Gefühlsausdruck des Chors und werden demnach jene Verse den oben unter Nummer 7 für die Thätigkeit des Koryphäos in den Interloquiën aufgeführten Beispielen zurechnen müssen, von denen sie sich in der That nur durch ihre entwickeltere Form, die

---

1) Mögen dieselben auch mitunter den Marsch begleitet haben — was meistens nicht geschah —, so konnten sie doch unmöglich zum völligen Abzuge des Chores ausreichen.

strophische Bildung, unterscheiden, in welcher sie als Zwischenrede des Chorführers im Epeisodion bei Euripides ganz vereinzelt dastehen.

Nicht so einfach verhält sich die Sache in der Medea. Dort hat die schreckliche Mutter, anscheinend mit Iason versöhnt, ihre Kinder mit verhängnissvollen Geschenken zu der neuen Braut ihres Gemahls abgesandt und erwartet mit Spannung, wahrscheinlich auf der Bühne selber, eine Nachricht über die Wirkung derselben. Diese Pause benutzt der Chor, um im Hinblick auf das Schicksal, welches Medeia ihren Kindern im Verlaufe ihrer Intrigue zu bereiten gedenkt, die Lage der kinderlosen Menschen glücklich zu preisen, da sie weder für den Unterhalt und die Erziehung der Kinder zu sorgen, noch über ihre Entwickelung zum guten oder schlechten in Besorgniss zu schweben, noch einen plötzlichen Verlust derselben zu befürchten brauchten. Man erkennt, wie wenig diese breite und unendlich philiströse Reflexion durch die vorliegende Situation motivirt ist. Denn die Motivirung, welche der Scholiast zu geben sucht: *ἀποτρέπων ὁ χορὸς τὴν Μήδειαν τῆς τῶν παίδων ἀναιρέσεως διεξέρχεται τοὺς τῆς παιδοποιίας πόνους*, und die auch Wecklein zu V. 1081 nicht gänzlich verwirft, kann unmöglich das richtige treffen, da der Chor nach der Anlage der Tragödie hier nicht mehr die Absicht hegen darf Medeia von der Ermordung ihrer Kinder zurückzuhalten. Schon V. 814 hatte Medeia dem Chore dieses sein Vorhaben auf das bestimmteste verwiesen, und V. 963 f. erklärte der Chor selbst: *νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζωᾶς, οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.* Welches war also die Bestimmung des Chorikon? An ein Stasimon zu denken, wie Hartung thut und auch Christ, Metrik S. 287, verbietet — von allem anderen abgesehen — schon das anapästische Metrum und die systematische Bildung gemäss der für Euripides durchweg zutreffenden Aristotelischen Definition: *στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.* Dabei bleibt immer noch die Frage offen, ob zwischen den 4 Systemen nicht doch eine Responsion, aber in anderer Weise als sie Hartung fordert und gewaltsam durchführt, etwa auf dem Wege, welchen Richard Klotz De numero anapaestico quaest. metr. Lipsiae

1869. S. 41 eingeschlagen hat, herzustellen sei. Westphal stellt Metr. III. S. 104 unsere Stelle zu den Anapästen, welche die Bewegung eines fortgehenden Schauspielers begleiten sollen, sieht also, um mit Myriantheus zu reden, in ihr ein Marschlied, freilich indem er sagt, dasselbe würde vorgetragen, **nachdem** Medeia mit ihren Kindern die Bühne verlassen habe. Aber auch wenn wir annehmen, es wäre wenigstens in seinem ersten Theile **während** des Abganges der Kinder (Medeia blieb wohl auf der Bühne zurück) gehört worden, wie in aller Welt sollen jene weit ausgesponnenen philosophischen Lebensregeln dem Zweck des marschirens gedient haben? Ebenso wenig und aus demselben Grunde kann Weckleins Erklärungsversuch a. O. befriedigen, welcher unter diesen „Marschrhythmen“ Medeia ungeduldig auf der Bühne hin und her flankiren lässt. Es kann eben hier an schreitende Bewegungen irgend einer Person, auch des Chors selber, wie Ascherson a. O. S. 434 meinte, in keiner Weise gedacht werden. Nur durch unbefangenes Eingehen auf den Gedankengehalt der Chorpartie kommen wir aus dieser Enge heraus. Wir müssen es eingestehen, dass Euripides die Pause in der Action dazu verwandte, um dem Chorführer eine von ihm so gern eingefügte philosophische Digression in den Mund zu legen und diesmal dem Publikum seine auf Ehe- und Kinder bezügliche Lebensweisheit vorzutragen. Wie auch sonst der Chorführer die Aufgabe hat in den Interloquien aus der augenblicklichen Lage der Dinge eine allgemeine Sentenz abzuleiten, ebenso wird er auch hier diesem Zwecke dienstbar gemacht, nur hier in umfänglicherer Weise und mit deutlicher Beziehung und Hinwendung zu den Zuhörern. Ich sehe mich mit dieser Auffassung in Uebereinstimmung mit Myriantheus, welchem das Verdienst gebührt, die behandelten Anapäste zum ersten Mal mit der Parabase in der Komödie verglichen und mit der bekannten Notiz bei Pollux IV, 111 über die tragische Parabase in Verbindung gebracht zu haben, welche so heisst: *τῶν δὲ χορικῶν ᾀσμάτων τῶν κωμικῶν ἓν καὶ ἡ παράβασις . . . τραγικὸν δὲ οὐκ ἔστιν· ἀλλ' Εὐριπίδης αὐτὸ πεποίηκεν ἐν πολλοῖς δράμασιν, ἐν μέν γε τῇ Δανάῃ τὸν χορὸν τὰς γυναῖκας ὑπὲρ αὐτοῦ τι ποιήσας παρᾴδειν, ἐκλαθόμενος ὡς*

ἄνδρας λέγειν ἐποίησε τῷ σχήματι τῆς λέξεως[1]) . . . Indessen bin ich sehr weit davon entfernt mit dieser Ueberlieferung Unfug zu treiben und ihr eine unberechtigte Ausdehnung und Bedeutung einzuräumen, wie das Agthe Die Parabase und die Zwischenakte der altattisch. Kom. Altona 1866. S. 59 ff. im höchsten Masse gethan hat. Vielmehr leugne ich mit den besonnenen Erforschern der Parabase, Kolster, Koester und Carl Kock, dieselbe in der Tragödie als bestimmte Kunstform nach Art und Wesen der komischen gänzlich. Ich denke mir die Entstehung obiger Angabe folgendermassen. Eine Stelle bei Euripides wie die unsere mochte einem alten Erklärer Veranlassung gewesen sein die Parabase der Komödie zur Vergleichung heranzuziehen. Hieraus bildete sich dann mit der Zeit und in Folge der mit der Uebernahme jener Bemerkung von einer Quelle durch die andere allmählich eintretenden Erweiterung die Sage von der tragischen Parabase, die als solche in Wirklichkeit sicher nie existirt hat. Hiernach stimme ich ganz Kock bei, wenn derselbe De parabasi, antiquae comoed. Attic. interludio. Anclam 1856. S. 4 mit Beziehung auf Pollux und andere alte Zeugnisse bemerkt: Loci igitur illi non eam, de qua nos agimus, parabasin spectant, sed interludii huius consuetudinem fabulae tenore misso aliis de rebus disserendi. Nam argumenti quidem similitudo nonnumquam in tragoedia reperitur, etsi deflorescente demum arte tragica mos ille provenit, primum apud Agathonem (Aristot. *περὶ ποιητ.* 18), deinde apud Euripidem, cuius haud scio an sententias illas Pollux, qui voce *πολλάκις* utitur, spectaverit, quas ille neque cum fabula cohaerentes, neque chori naturae accommodatas de philosophia similibusque rebus chori ore pronuntiat. Nur glaube ich zu der genaueren Angabe wohl berechtigt zu sein, dass gerade ein Chorikon wie das uns in der Medea erhaltene den Ausgangspunkt für die Lehre von der tragischen Parabase abgegeben habe. Da nämlich sonst nur noch die Stasima jenen von Kock beschriebenen, dem

---

1) Ueber den Werth oder Unwerth der letzten Worte dieser Ueberlieferung vgl. Hermann zur Helena V. 1649 und auch Dindorf Annot. ad Eurip. I. S. 312 zu Hippol. 1105 *κεύθων*.

Inhalte des Dramas fern liegenden Charakter bei Euripides an sich tragen, so bleibt uns auch nur die Wahl zwischen diesen und einer der unsrigen ähnlichen Chorpartie übrig. Und da dürften wir denn weit eher für den zweiten Fall uns zu entscheiden geneigt sein, weil ein Gelehrter auch des späteren Alterthums bei einiger Kenntniss der tragischen Kunst das Stasimon als solches erkennen musste, während er bei Bestimmung eines so irregulären Chorikons, wie das besprochene in der Medea ist, sehr leicht in Verlegenheit kommen konnte.

Halle, Buchdruckerei des Waisenhauses.



